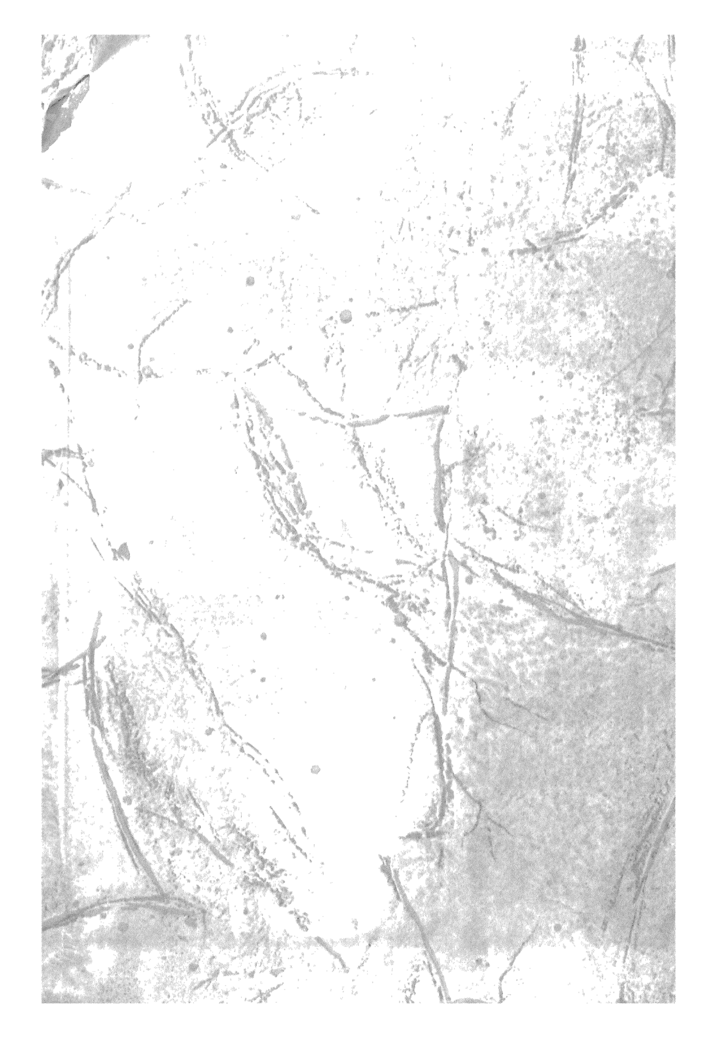
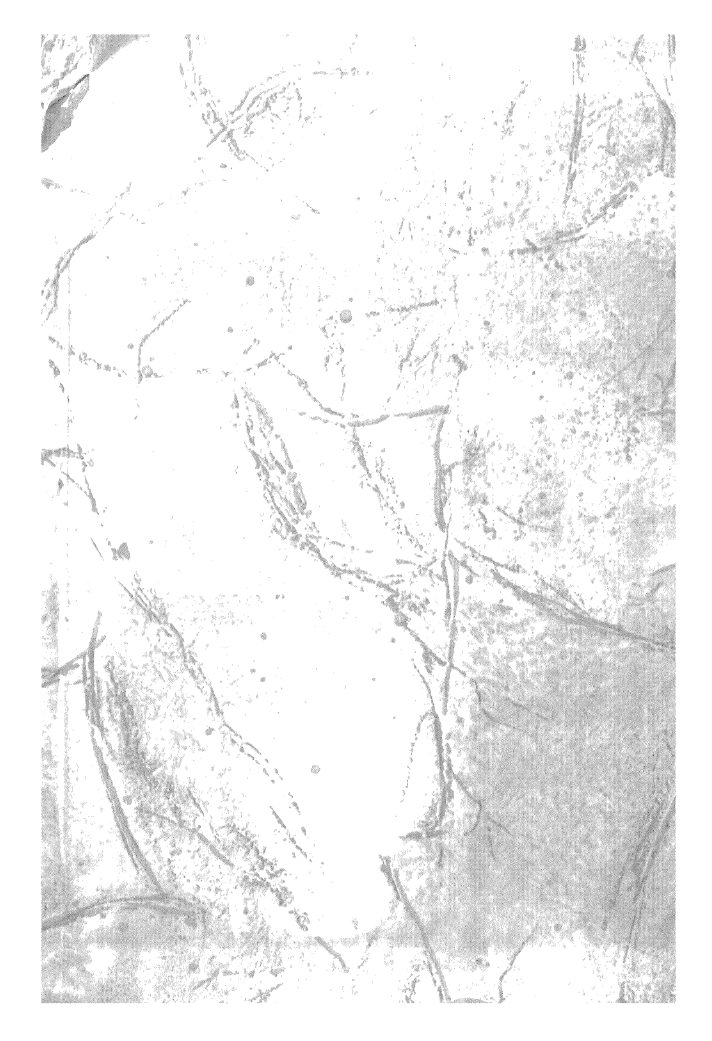
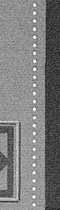
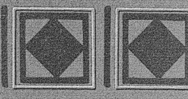
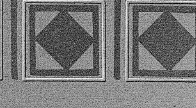


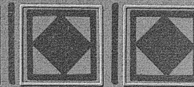












عدد ٥٠

يناير - مارس ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرشا

المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

فهرس

العدد ٥٠ يناير - مارس ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. هانى إبراهيم جابر

د. جودت عبد الحميد يوسف

أ. إيمان توفيق هلال

● صورتا الغلاف :

الأمامى : خطاب عمر خطاب اقدم عازف سلامية

الخلفى : عازفو الرباب فى فرقة النيل للآلات الشعبية

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى آبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

يستهل، هذا العدد، بقراءة فى أوراق السحر الشعبى - الموروثات السليمانية، يقدم فيها الدكتور **سليمان محمود المعتقد** فى سياق التصدى لقضايا الثقافة فى بعدها الاجتماعى. ويرى ذلك ضرورياً لتفسير مظهر وجوهر الثقافة العربية باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهذا المعتقد ينطوى على منظومة طويلة من الأفكار الكتيمة التى تؤمن بها الجماعة الشعبية، والتى تسهم فى تكوين البناء المعرفى لرؤية الجماعة. ودراسته تسلط الضوء على طبيعة النسق المفاهيمى لآلية التفكير، وسلم القيم، ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية؛ من حيث علاقتها بالآخرين وبالقوى الخارقة للطبيعة، أو تلك التى يعتقد بأنها مسئولة عن الأفعال الخيرة أو الشريرة.

ويحدد الدكتور **سليمان محمود** أربعة موضوعات من الموروثات السليمانية يحفل بها:

١ - العهود السليمانية السبعة وأم الصبيان.

٢ - الأقسام والعزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.

٣ - خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.

٤ - قمقم سليمان لسجن الجان العاصى.

ويعرض للطقوس الخاصة التى ترتبط بالموضوعات السابقة وأهمية الكلمة التى تكمن فيها قوة سحرية.

يلى هذه الدراسة مقال الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** وعنوانه: «عناق المستحيل زواج الإنس والجن بين فكر العلماء وخيال الأدباء»، يعرض فيه أخباراً وحكايات عن غرام الإنس والجن، وعفريت أذله العشق، وتعرض رجال الإنس لنساء الجن ثم استعارة الليالى - ألف ليلة وليلة - لهذه الأخبار ودخولها فى نسيج حكاية حاسب كريم الدين، وهى حكاية تبدأ من نهاية الليلة (٤٦٠)، وتمتد إلى أواخر الليلة (٥٢٤). ومن الأخبار

إلى تناول العلماء لزواج الإنس والجن (الجاحظ، الشبلى، الرازى وغيرهم)، ثم موقف القاص الشعبى من هذا الزواج أو هذا العناق المستحيل!!

ويتناول الأستاذ **صابر العادلى** حداد أرامل سيوه بالسؤال: ترى ما العقائد المستترة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»، وما أصل العادة ومنشؤها؟ فى دراسته: «غولة سيوة الأرملة البكماء»... «وإذا مات فرد منهم فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية وتلبس سراويل بيضاء ويصرح لخادمة صغيرة، فقط، بأن تحضر لها الأكل والشرب ولا تجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت «بالغولة»، وعند نهاية المدة المعينة ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام فى عين طاموسة فى صباح يوم كذا، فيقعد كل فرد أمام داره أو مكان ولا يبارحه حتى تنتهى مراسم الاستحمام وتعود إلى منزلها.. بانقضاء زمان حداد مقرر، يبدأ بالتطهر وينتهى به، ثم تعود الأرملة إلى طبيعتها وتصبح وهى لا يخشاها الآخرون، وتعاود الكلام وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفى كثير من الأحيان لا تعدم من يخطب ودها ويتخذها زوجة».

أما شهادة الأستاذ **عبد الحميد توفيق زكى** عن فنون الأداء الشعبى فتعرض لكتابات الرواد الأوائل فى الفنون الشعبية؛ حيث أعدها بمناسبة الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على صدور مجلة «الفنون الشعبية». وتقدم مفهوم الأداء فى الحكايات الشعبية وخيال الظل والألعاب الشعبية والزار والآلات الشعبية وأغانى العمل إلى اللعب بالعصاية.

وفى إطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية، يقدم الباحث **محمد حسن عبد الحافظ**: «أغانى الحج: الحنون، والزيارة، والتوديع، والعودة)، قام بجمعها من محافظة أسيوط وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الرواة. كما ألحق بالنصوص هوامش وتعليقات تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ومن الساحل الشمالى الغربى، يقدم الباحث **محمد فتحى السنوسى** نصوصاً من الشعر البدوى: المجرودة، وصوب خليل، وأغانى العلم، والشتاوة، وقول الأجواد مع هوامش وإحالات ومعان للكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ فى هذه النصوص. ونكرر، هنا، أنه يسر المجلة أن تتلقى أية دراسات ميدانية أو نصوص مجموعة من الميدان جمعاً دقيقاً موثقاً.

ويقدم الدكتور **جهاد داود** تصنيفاً للآلات الموسيقية فى محاولة لوضع نظام منهجى لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية؛ يكون أساساً لدراسة تلك الثروة من الآلات الموسيقية التى تزخر بها مصر؛ مسترشداً بتصنيف هورن بوستل - زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دولياً والمستخدم، حتى الآن، باعتباره هو الأساس الذى تبنى عليه مناهج البحث فى مجال علم الآلات. وفى دراسته «التطبيقية فى علم الآلات الموسيقية»، والتى اختتمها بالكثير من الملاحظات، التى تعد مشروعاً لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، يفتح بذلك باباً للحوار بين المهتمين بموسيقانا الشعبية.

ويقوم الأستاذ **إبراهيم شعراوى** بقراءة موسيقية لبعض أغانى ألعاب الأطفال الشعبية منها: نط الحبل، بابا جاى إمتا، على عليوه يا اللى، رلا برلا برلالا... فنجد معه أن بحر المتدارك، بتكراره للتفعيلة البسيطة «فعلن»، له قدرة عالية على الصخب والضجيج، إنه يتكلم - يضحك ويبكى ويصرخ معبراً عن انفعالاته بلا همس وهو مملوء بالحيوية، وهذا ما جعله أنسب البحور لألعاب الأطفال ولعبهم فى كثير من العاميات العربية، وفى آداب الأطفال فى كثير من الشعر الأوروبى والأمريكى.

ويقدم الأستاذ **رأفت الدويرى** ترجمة لحكايتين من اختيار وتصنيف وإعادة صياغة ا . ك. رامانوجان، وهما من الحكايات الشعبية الهندية ترجمهما عن الإنجليزية، الأولى: احك همومك للحائط (حكاية تاميلية).

والثانية: الحكايات غير المحكية (حكاية جوندية). وهما ـ كما يرى رامانوجان ـ من القص الشعبى مما يطلق عليه الميتا ـ فولكلور؛ أى: الخطاب الذى يرتد على نفسه؛ فهناك قصص تحكى نشأة القصص».

ويترجم الأستاذ **إبراهيم قنديل** نص روبرت بى. كلايماش المعنون بـ : «نظرات سوڤيتية فى الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية، ١٩٥٠ ـ ١٩٧٤، والذى يبرز متابعة العلماء السوڤييت للدراسات الفولكلورية الأمريكية. والقراءة السياسية لهذه الدراسات والالتزام السياسى الواضح أكثر من التناول العلمى. إلا أن الأمر لم يستمر على هذا الوضع؛ فقد خرجت محاولات موضوعية وجهود متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسى. وعلى حد عبارة كلايماش: «نستخلص من هذا، إذن، أن المتاح أمامنا من المطبوعات السوڤيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن فى مجال الفولكلوريات فى أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم فى الاتحاد السوڤيتى».

أما دراسة الدكتور **هانى جابر**: «التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات، تقدم قراءة لفنون المعمار بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة فى العمارة الإسلامية، وما نشاهده موظفًا على الدرابزينات والبلكونات والفتحات والأبواب والسواتر والشبابيك؛ هذا الإنتاج يقوم أساسًا على التكرار والتناغم الخطى والهندسى، وعلى ذلك فإن تكوين البنية فى العمل التطبيقى الجمالى ثنائية، صنعة و جمال؛ لتحدث أثراً خاصاً من الانفعال الذوقى.

ومن جانب آخر، يتتبع الدكتور **هانى جابر** فن الحشوات منذ معرفة الزخرفة المصرية الفرعونية له، وكيف استمر هذا الفن، بعد ذلك، خلال العصور القبطية، بوصفه ضرورة جمالية وبوصفه ضرورة عملية لها طابعها التعبيرى عن النواحى الذاتية إلى العصور الإسلامية وكيف كانت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور بجانب الحشوات الخطية والهندسية.

ويقدم الأستاذ **جودت عبد الحميد يوسف** دراسة بعنوان: «الفولكلور التطبيقى بين تجارب النوبة القديمة... ومستقبل واحة سيوة»؛ حيث يقدم تعريفًا للفولكلور التطبيقى هو: «الإفادة من وحدات الفنون الشعبية ونقلها من مجالها المحدود الذى نشأت من أجله إلى مجالات عملية كثيرة أخرى، تخدم الإنسان فى مختلف جوانب حياته واحتياجاته». ثم يعرض التغيرات التى حدثت فى النوبة بعد التهجير والتغيرات فى واحة سيوة وأثر التنقيب عن البترول. ثم تجربة المعمارى حسن فتحى رائد الفولكلور التطبيقى فى مصر. وأخيراً، يقدم لمرحلتى التطبيق (التسجيل والاستلهام) فى ثلاثة نماذج من النوبة ومستقبل سيوة وأهمية تدريس مادة الفولكلور التطبيقى فى جامعاتنا.

ويأتى موضوع «تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى» للدكتور **عزالدين إسماعيل أحمد** مع الكتابات التى تعنى بالتأثيرات المتبادلة بين الثقافات. وما للثقافة الزنجية من أثر على فنون أوروبا؛ بخاصة الفن التشكيلى فى القرن التاسع عشر. وظهور مدارس فنية جديدة (الوحشية والتكعيبية) من تبين دور النحت الإفريقى. وتغير إفريقيا؛ فلم تعد إفريقيا هى القارة المظلمة؛ بل أصبح ينتظر منها الكثير من الأشياء (الحضارية) الجيدة.

ويتحاور الأستاذ **حسن سرور** مع المخرج المسرحى الأستاذ **عبد الرحمن الشافعى** حول فرقة النيل للآلات الشعبية، وتوظيف العناصر الثقافية المصرية فى العمل المسرحى، ومفهوم الدراما الشعبية، ورحلات الفرقة فى الداخل والخارج، وما تقوم به من دور مهم فى الحفاظ على مأثوراتنا الغنائية والموسيقية والحركية.

ومن بودابست، ينقل لنا الأستاذ **أحمد محمود** وقائع مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد فى الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (١٨ ـ ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥).

وقد نوقش، فى هذا المؤتمر، الكثير من الأبحاث منها: ثنائية اللغة العربية وبعض المشكلات اللغوية، وصورة المرأة والختان، وأكل لحوم الكلاب، والغجر باعتبارهم نمطاً اجتماعياً، وظاهرة الحسد، وصورة الطفل فى الثقافة الشعبية المصرية.

ونصل إلى مكتبة الفنون الشعبية، فيقدم الأستاذ **توفيق حنا** عرضاً لكتاب: «تأملات فى الأدب المصرى القديم» تأليف الأستاذ **لويس بقطر**، الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الشباب، العدد ٢٨، ١٩٩٥). ويرى الأستاذ **حنا** أن المؤلف حدد لنا هدفه من تسجيل هذه التأملات: «الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه».

ثم يعرض الباحث **مصطفى شعبان جاد** الدراسات الأكاديمية فى الفولكلور المصرى - خلال عام ١٩٩٥ - وتشمل عدة أطروحات علمية من ثلاثة معاهد متخصصة: معهد الفنون الشعبية، ومعهد الموسيقى العربية، ومعهد الموسيقى (الكونسرفتوار)، ومن معهد الفنون الشعبية: رسالتا الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ عن «الشعر الصوفى الشعبى»، والأستاذ حنا نعيم عن «أشغال الخشب فى العمارة الشعبية». ومن المعهد العالى للموسيقى العربية رسالة الأستاذ طارق يوسف إبراهيم «الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين». ومن الكونسرفتوار رسالة الأستاذ عاطف مصطفى على «دراسة تحليلية موسيقية لبعض الأغانى القصصية الشعبية المصرية».

والجدير بالذكر، أن الرسائل الأربع للحصول على درجة الماجستير، وقد نالت الدرجة بامتياز مع التوصية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية، وأيضًا الإشارة مهمة، هنا، إلى أن الباحثين على تنوع تخصصاتهم ومعاهدهم العلمية - بأكاديمية الفنون - قد اعتمدوا جميعاً على بعض المواد المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة.

وأخيراً، تختتم المكتبة بالجزء السادس من «ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»، والتى هى جزء من ببليوجرافيا التراث الشعبى بأقسامه للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**.

بدأت علاقتى بالأخ الأكبر والصديق أحمد آدم مع صدور الأعداد الأولى لهذه المجلة، ثم توثقت العلاقة بيننا بعد انتقاله للعمل فى مركز الفنون الشعبية فى السبعينات..

لا أذكر أننى رأيته مرة غاضباً أو متبرماً أو متجهماً، ولا أذكر أننى سمعته مرة يتحدث عن نفسه، أو يذكر أحداً بسوء.

وكان يحلو لأستاذى الدكتور عبدالحميد يونس أن يداعبه، وكان يطلق عليه «أبو البشر» معتمداً على لقبه «آدم» وعلى ما يتميز به من قدرة على امتصاص كل ما يمر به من مشكلات، والتعامل مع كل أنواع البشر، الطيب والخبيث، والكريم واللئيم، والظريف والثقيل.. إلخ. كما أشاع عنه أن يمارس رياضة «اليوجا»، وأن هذا هو سر الهدوء الذى يتميز به، والابتسامة التى لا تفارقه.

والحقيقة أن أحمد آدم ـ رحمه الله ـ كان إنساناً مختلفاً عن الأنماط العادية من الناس، كان أقرب إلى «الزاهد» فى حياته وسلوكه، بكل ما تحمله الكلمة من معنى.. يغلب عليه الميل إلى التأمل والصمت، ويحمل بين جنباته قلباً مليئاً بالحب للناس.. ولعمله.. يؤديه كأحسن ما يكون الأداء.. وهو إلى جانب ذلك كله مثقف حقيقى، تكتشف بالصدفة أنه يتقن الإنجليزية والفرنسية، وتكتشف بالصدفة أنه قارئ نهم، وتكتشف بالصدفة أنه يكتب ويترجم على استحياء.. ودون أن يملأ الدنيا ضجيجاً عن حظ سئ أو أبواب لم تفتح، كان سعيداً بما هو عليه، قانعاً بحب من عرفوه.. وأنا واحد ممن عرفه وأحبه، ويفتقده الآن، وسيظل يفتقد فيه المعنى الجميل لإنسان جميل..

أحمد على مرسى

١ ـ أحمد آدم محمد.

٢ ـ مواليد القاهرة ١٩/١٢/١٩١٩م .

٣ ـ التحق ـ بعد حصوله على الثانوية العامة ـ بكلية الطب لمدة عامين غير أنه ترك الدراسة بها لعدم استطاعته تحمل مشهد التشريح؛ حيث انتقل لدراسة القانون بكلية الحقوق.

٤ ـ تخرج من كلية الحقوق ـ جامعة عين شمس.

٥ ـ عمل بالنيابة العامة عام ١٩٥٧م لمدة ستة أشهر.

٦ ـ التحق للعمل بوزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٥٨م.

٧ ـ عمل لفترة طويلة بلجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية مع الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس.

٨ ـ عمل محرراً بمجلة «الثقافة الجديدة» الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية.

٩ ـ عمل مديراً لتحرير مجلة «الرأى العام» الصادرة باللغة الإنجليزية.

١٠ ـ عمل خبيراً فى مجال التراث الشعبى بوزارة الثقافة المصرية.

١١ ـ قام بترجمة الكثير من الدراسات والكتب المنشورة ومنها: كتاب «المعركة الثالثة» للكاتب الروسى فاسيللى بيكوف (ترجمة عن الإنجليزية).

١٢ ـ ترجم كتاب «المدمن وأنا» من اللغة العربية إلى الإنجليزية والفرنسية للكاتب الليبى يوسف شاكير.

١٣ ـ له الكثير من المقالات والدراسات العلمية، المؤلفة والمترجمة، بمجلة «الفنون الشعبية» منذ صدورها عام ١٩٦٥م حتى عام ١٩٨٧.

١٤ ـ له الكثير من الدراسات المترجمة فى مجال الفولكلور أو الموضوعات العامة، لم تنشر بعد، ومن بينها أجزاء من كتاب «الحكايات الشعبية» لـ ستيث طومسون.

١٥ ـ حصل على الزمالة الفخرية من رابطة الأدب العربى الحديث عام ١٩٩١م.

١٦ ـ حصل على جائزة تكريم من المجلس الأعلى للثقافة تقديراً لجهوده فى مجلة «الفنون الشعبية» بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور عددها الأول عام ١٩٩٦م.

إعداد : م.ش.ج

قراءة في أوراق..

السحر الشعبي

«المورثات السليمانية»

د . سليمان محمود(*)

عرف العرب فنون السحر بوصفها ممارسات شعبية لها طقوس خاصة، شأنهم في ذلك شأن الشعوب الأخرى. ويهتم هذا البحث بجانب متميز في مجال السحر الشعبي اختص به العرب دون غيرهم، وهو مانتعته هنا «بالموروثات السليمانية»[1] Solomanic Heritage. وهذه الموروثات ينسج حولها أصحاب المصنفات السحرية الكثير من الأساطير والخرافات التي ترتبط - بصورة أو بأخرى - بالسحر الشعبي.

ولعل أهم ما نشير إليه هنا هو الاعتقاد بأن الطاقة الكامنة فيما يعرف بالخواتم والنصوص السليمانية - مقروءة أو مكتوبة - إنما تدفع (القوى الخفية!) إلى طاعة الأوامر التي يصدرها الممارس[2]، فتقوم تلك القوى - في رأيهم - بحسم الصراع لصالح الممارس، ومغالبة القوى الأخرى التي أخفق الفرد حيالها ... أو هي تساعده للقيام بأعمال من المحال أن يقوم بها، دون مساندتها له، إنها قوة النصوص المقدسة والطلاسم الفاعلة التي تتضمن طاقة خارقة. بمعنى أن القوى الخفية تتحرك بفعل السر الكامن في النص السليماني الموروث، منطوقًا أو مكتوبًا، باعتباره صيغة سحرية A Magic Formula.

وكثيراً ما تروى لنا موروثات الشعوب[3] أن الكلمة المنطوقة تكمن فيها قوة سحرية Magic Power، قد تكون خيرة أو شريرة، وذلك بمساعدة طقوس أو ابتهالات خاصة. وربما تزداد قوة الكلمة إذا ما نطق بها بصورة معينة، أو تكون

* باحث فولكلوري - وعميد كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.

بعنفوان قوتها إذا كانت مصاغة في شعر ونرى في ألف ليلة وليلة أن مجرد النطق بالاسم الحقيقي للشئ يكشف عن قوة سحرية، إذ انفتح الباب من تلقاء نفسه بمجرد أن ذكرت عبارة «افتح يا سمسم».

وأظن أنه من المفيد - قبل أن نستطرد في الحديث عن الموروثات السليمانية - أن نلقي بعض الضوء على موضوع

السحر الشعبى Folk Magic بوصفه معتقداً عاماً يتألف بصفة أساسية من رافدين : أولهما يقع فى نطاق ما يعرف «بالسحر الأبيض» White Magic، ويهتم بأعمال الخير وله طقوسه الخاصة من الرقى أو التعاويذ، ويسعى لتحقيق بعض المطالب مثل تغطية هدف عاطفى أو جنسى بعد الإخفاق فى تغطيته بوسائل أخرى، أو يكون لغرض الحماية، أو لفك أو حل أعمال السحر الضارة. ويقوم الممارس بطقوسه لأعمال الخير، مدعياً أنه يطلب الدعم من بعض الملوك العلوية، والأخيار من الجان المؤمن، إلى جانب الإلمام بأسرار بعض أسماء الله الحسنى، التى يكون أعظم إنجاز فيها هو معرفة (اسم الله الأعظم)، كذلك يعتمد على نصوص شرعية وأدعية. وهم يقولون إن هذا النوع لا يدركه أو يمارسه غير الصادقين (الصالحين)، وهو يعرف عندهم بالسحر الروحانى أو العلوى. والرافد الثانى يعرف «بالسحر الأسود» Black Magic، وهو شيطانى أو سفلى يهدف إلى أغراض خبيثة لإحداث الأذى والفرقة والمرض والفساد، وقد يكرس لموت الغريم أو تعذيبه، ولهذا النوع من السحر رقى شريرة، ويقوم بهذا الطقس الأشرار من السحرة يدعمهم الشياطين وأشرار الجان.

ولما كانت الجماعة الشعبية تعتقد فى وجود عالمين : عالم صغير منظور هو عالم الكائنات البشرية، وآخر كبير لا مرئى هو عالم الكائنات أو القوى الخفية Latent Forces، التى تتمتع بقدرات خارقة Supernational Powers، لهذا نشأت الرغبة فى التعامل مع هذه الكائنات الخفية لضمها ودعوتها للقيام بأعباء الصراع، وأن تقوم بأحد أعمال الخير، أو الشر تبعاً لنوع هذه الكائنات.

وموضوع «المورثات السليمانية» كغيره من موضوعات السحر الشعبى، هو الغائب الحاضر فى محافلنا الثقافية، وهو المهمش، يتجنبه الكثير من الباحثين بسبب ما قد يدور حوله من ممارسات أو طقوس، وبسبب ما يواجه به من نظرة رسمية تجعله ضرباً من الشعوذة والخرافة، وبخاصة عندما يرتبط ببعض الممارسات الغريبة. ونحن هنا نؤكد أننا ننظر إلى هذا المعتقد؛ باعتباره أحد الموروثات التى يجب أن تلقى من البحث والدراسة مايلقاه غيرها. ولطرح مثل هذه الموضوعات للبحث أهمية كبيرة فى سياق التصدى لقضايا الثقافة فى بعدها الاجتماعى، وهو أمر ضرورى لتفسير مظهر وجوهر الثقافة العربية ؛باعتبارها مفاتيح للواقع المعيش. فهذا المعتقد ينطوى على منظومة طويلة من الأفكار الكتيمة Hermetic التى تؤمن بها الجماعة الشعبية(٤)، والتى تسهم فى تكوين البناء المعرفى لرؤية الجماعة. ودراسته تسلط الضوء على طبيعة النسق المفاهيمى لآلية التفكير، وسلم القيم، ومحددات السلوك لدى الجماعة الشعبية؛ من حيث علاقتها بالآخرين وبالقوى الخارقة للطبيعة، أو تلك التى يعتقد بأنها مسئولة عن الأفعال الخيرة أو الشريرة.

ومن المهم أن نعترف أن هذا المعتقد يمتلك قدراً لا يستهان به فى التأثير على أنماط السلوك سواء على المستوى الفردى أو الجماعى، وقد يكون عند بعض الجماعات أهم العوامل المؤثرة فى حياة الناس، وبخاصة عندما يتواشج مع هذا المعتقد مصفوفة طويلة من العادات والتقاليد والممارسات المتشابكة التى تعمل على تدعيم جذوره.

والموروثات السليمانية التى يحفل بها هذا البحث، نحددها هنا بأربعة موضوعات هى:

١ ـ العهودالسليمانية السبعة وأم الصبيان.

٢ ـ الأقسام والعزائم السليمانية لاستحضار الروحانية.

٣ ـ خاتم سليمان وما ارتبط به من معتقدات وأساطير.

٤ ـ قمقم سليمان لسجن الجان العاصى.

أولاً: العهود السليمانية وأم الصبيان

هى إحدى الموروثات التى تُنسب إلى النبى سليمان بن داود عليهما السلام، وهى العهود السليمانية السبعة(٥) The Seven Solomonic Contracts، التى وردت أو أشير إليها فى الكثير من المصنفات التى تعالج موضوع السحر الشعبى؛ حيث يعتقد بأن هذه العهود لها نفع كبير فى الحماية، ولمنع أذى كائن خرافى يعرف بـ «أم الصبيان»(٦). وقد وردت لأم الصبيان أسماء عدة نذكر منها «التابعة، القرينة، النداهة، أم ملدم، أم الشيطان، أم بصيل، أم مهمش، بنت الريح، بنت الوهيم، بنت الهمام، الهمة بنت الهمة،...»(٧). ويفهم من النصوص الواردة فى مصنفات السحر الشعبى؛ أنها كائن خرافى رهيب من الجن، على نحو ما سنرى من خلال متابعة المورورث الشعبى السليمانى، أو مايعرف بالعهود السليمانية السبعة. ولهذه العهود نماذج عدة تباينت فيما بينها خلال نقل الموروث، عبر الزمان والمكان، ويؤكد هذا التباين كيف أن الإبداع الشعبى دائم التجدد والتفاعل، ويتضح ذلك من خلال استعراض جانب من هذه النماذج على النحو التالى :

(أ) نموذج الورقة الواحدة

يوجد نسخة من العهود السليمانية مطبوعة فى ورقة واحدة ظهرت لها طبعات شعبية عدة، وتضم الورقة بعض العزائم

والرقى إلى جانب العهود. وبعض هذه الطبعات ينسب إلى المدينة المنورة، والبعض الآخر ينسب إلى القاهرة. وتتباين الطبعات فيما بينها تبايناً قليلاً من حيث نصوص العهود، إلا أنها تختلف كثيراً فى أشكال الخواتم والطلاسم المرافقة لكل عهد. ومن الملاحظ أن العهود السليمانية - الورقة الواحدة - تحتل مكانة خاصة عند المسلمين الشعبيين(٨)، فى كل أقطار العالم العربى، بوصفها موروثاً شعبياً له دلالته الخاصة. ويزيد من أهمية هذه الورقة ما تتضمنه من عناصر تشكيلية وطلاسم ورموز وخواتم سحرية، وهم يحتفظون بها كحجاب، وهو الأمر الذى يبرر وجودها فى ورقة واحدة(٩). وهناك صور متعددة(١٠) لمثل هذه الأحجبة Amulets، نذكر منها الحجاب المعروف بـ (حرز مرجانة)، كما يرى فى النصوص المغربية فى شمال إفريقية، الذى يعد فى لفيفة رقيقة من الجلد. ومن هذه الأحجبة ما يعرف بـ (حرز الجوشان) الذى يستعمل كدرع للحماية. وقد عرف فى كل أنحاء العالم العربى فى شكل كتيب صغير. كذلك فهناك ما يقال له (حجاب الحصن الحصين) وهو ينتشر فى معظم البلاد العربية فى صورة كتيب صغير الحجم.

وسنورد هنا نصوص هذه العهود من الطبعة التى نعتقد أنها الأقدم، فالطبعة التى بين أيدينا مطبوعة على الحجر (الليثوغراف Lithograph)، أما الطبعات الأخرى فهى منفذة بطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف Zincograph). وتتألف العهود السليمانية من مقدمة عامة تتناول القصة الأسطورية المنسوبة إلى النبى سليمان مع أم الصبيان، يليها عهود سبعة قطعتها أم الصبيان على نفسها، خوفاً من عقاب النبى سليمان، نوردها على النحو التالى :

مقدمة العهود السليمانية

تقول المقدمة : «بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد، فهذا حجاب عظيم الشأن جليل القدر والبرهان، يحتوى على العهود السبعة السليمانية، التى يأمن حاملها ببركتها من كل بلية، خصوصاً القرناء والتوابع، والمردة، وكل جنى وجنية». الموروث الشعبى وصل إلينا على لسان الراوى الذى يفسر لنا ذلك الكائن الغامض الذى يقال له (أم الصبيان)، فى قوله: «روى عن نبى الله سليمان بن داود عليهما السلام، أنه رأى عجوزاً شمطاء زرقاء العينين، مقرونة الحاجبين خفيفة الساقين، ناشرة شعرها، فاتحة فمها يخرج منه لهيب النار، تشق الأرض بأظفارها وتفلق الصخر بصوتها. فقال لها سليمان عليه السلام من أنت؟ إنسية أم جنية، فإنى ما رأيت أقبح منك. فقالت له أنا أم الصبيان متسلطة على بنى آدم وبنات حواء، أدخل البيت أصيح فيه صياح الديك. وأنبح فيه نبح الكلاب، وأجعر فيه جعر البقر، وأرغى فيه رغى البعير، وأصهل فيه صهيل الخيل، وأنهق فيه نهيق الحمير، وأصفر فيه صفير الثعبان، وأتمثل بكل الأمثال وأعقد الأرحام، وأفنى الأولاد وهم لا يعرفوننى، أجئ إلى المرأة أعقد رحمها وأسده فلا تحبل وتصير عاقراً، وآتى إلى الحامل عند تخلق جنينها فى بطنها وأنسفها فترميه ويصبح رحمها لا يحفظ جنيناً، وأدخل على البنت أو المرأة المشترط عليها فأعقد الذيل بالذيل وأبشر الخاطبين بالويل. وأجئ إلى الرجل أشرب منه الأبيض الغليظ، وأترك له ماءً أغبشاً رقيقاً فيصبح عقيماً لا يولد له، وأدخل على التاجر فأعكس بيعه فلا يربح، وأدخل على الأرض المحروثة أنسفها فلا ينجح بها زرع ولا يثمر، وأجئ إلى الأطفال وألقى عليهم الحمى الشديدة والآلام المؤلمة فتضطرب أعصابهم وتتشوه صورهم. فقبض عليها سليمان عليه السلام وقال لها يا ملعونة لا تخرجى من يدى حتى تعطينى عهوداً ومواثيق عن بنى آدم وبنات حواء. فقالت له يا نبى الله أنا أعطيك عهوداً ومواثيق : إنى لا أقرب ولا أوذى من كتبت له وعلقها من رجل أو امرأة أو صبى أو صبية أو محل تجارة أو أرض زراعة أو بهيمة أو أى شئ كان، فقال لها هاتى عهودك.

وبحسب الترتيب المتواتر للعهود السليمانية، تأتى بعد ذلك نصوص العهود عهداً بعد آخر، وهى التى قطعتها «أم الصبيان» على نفسها تبعاً للموروث الشعبى. وكل عهد من هذه العهود يتألف من : تمهيد أو استهلال، ويتضمن البسملة والقسم بالإله الواحد الأحد، ثم نخبة مختارة من أسماء الله الحسنى فى صياغة إيمانية للدلالة على قدرة الله المطلقة سبحانه وتعالى، ثم يأتى بعد ذلك نص العهد، ويبين فيه التزام «أم الصبيان» وتعهدها بأنها لن تتعرض لمن يحمل هذه العهود. ومن الملاحظ أن فى نهاية نص كل عهد توجد عبارة «والله على ما أقول وكيل»، وذلك فى كل العهود، التى نورد نصوصها على النحو التالى :

العهد الأول :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، الملك القدوس، مالك الملك، مالك الدنيا والآخرة، محيى

العظام الناخرة، هادى من عصاه، ومبغض من اتبع هواه، القاهر القابض، الذى لا يغلبه غالب، ولا يفر من قضائه هارب، ولا تدركه الأبصار، وهو يدرك الأبصار - أنى لا أقرب ممن تكون عليه هذه المواثيق لا فى ليل، ولا فى نهار، ولا فى سفر ولا فى حضر، ولا فى بر ولا فى بحر، ولا فى يقظة ولا فى منام والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك خاتم العهد والطلسم(شكل ١).

العهد الثانى :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة، القوى العزيز، الحميد المجيد، ذى البطش الشديدوالسلطان القوى، الحكم النافذ، المطلع على العباد، قامع أهل الزيغ والفساد - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى لحمه ولا فى عظمه، ولا فى شعره ولا فى بشره، ولا فى دمه، ولا فى شئ من سائر جسده، مادامت السماوات مرتفعة والأرض منبسطة، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٢).

العهد الثالث :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الحى القيوم، ذو الجلال والإكرام، خالق جميع الأنام، بقدرته لا ينجو منه غالب، ولا يخيب من فضله راج - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى ماله ولا فى عياله، ولا فى سفره ولا فى إقامته، ولا فى خلا ولا فى فلا، والله على ما أقول وكيل»، ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٣).

العهد الرابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو مرسل الرسل، عالم البعض والكل، هو الأول والآخر، والظاهر والباطن، الوال المتعال، رب الآخرة والأولى والبداية والمنتهى، وله الأسماء الحسنى، مجرى الفلك مالك الملك - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى أكل ولا فى شرب، ولا فى مشى ولا فى جلوس، مادامت الأفلاك دائرة، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٤).

العهد الخامس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو الرحمن الرحيم، مالك الدنيا والآخرة، رب الأرباب ومسبب الأسباب ومعتق الرقاب - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى فرحه ولا فى حزنه، ولا فى حديثه ولا فى سكونه، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٥).

العهد السادس :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو رافع السماء بلا عمد، باسط الأرض على ماء جمد، مشرق الصباح باعث الأرواح - أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود لا فى ضحك ولا فى لعب، ولا فى حركة ولا فى سكون، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل ٦).

العهد السابع :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أقسم بالله الذى لا إله إلا هو، خالق الخلق، باسط الرزق، مرسل المطر ومنبت الشجر ومقدر القدر، وبكلمات الله الطيبات التى لا يجاوزهن بار ولا فاجر- أنى لا أقرب من علقت عليه هذه العهود بحال من الأحوال، والله على ما أقول وكيل». ويلى ذلك الخاتم والطلسم (شكل٧).

(ب) العهود السليمانية (نموذج السيوطى)

ونعرض فى السطور التالية العهود السليمانية، كما ذكرها السيوطى فى مصنفه المسمى (الرحمة فى الطب والحكمة)[١١]، وفيه يقرر أن العهود السليمانية إنما تصلح للشفاء من المرض وإدخال الطمأنينة إلى النفوس، وتعمل على قضاء الحاجات ... إلى آخر ذلك من فوائد لا تحصى؛ وهو الأمر الذى تجاوز ما جاء فى (نموذج الورقة الواحدة)، حيث قيل إنها للحفظ من أذى أم الصبيان.

يقول السيوطى أنه عهد «ما حمله مريض إلا وشفاه الله تعالى، ولا خائف إلا آمنه الله تعالى، ولا طالب حاجة إلا قضاها الله تعالى له، ولا امرأة تقطع الولادة إلا فرج الله عنها بالولادة ... وهو عهد نافع لجميع ما يضر ببنى آدم من قبل الجن. قال الراوى بينما سليمان بن داود عليهما السلام جالس ذات يوم على كرسيه وسريره، والريح تحمل بساطه والطير والجن تخدمه، وجبريل وميكائيل عن شماله، إذ أقبلت عليه عجوز من الجن أنيابها كأنياب الفيل وشعرها كسعف النخيل، يخرج من فيها ومنخرها الدخان، ولها صوت كالرعد القاصف وعيناها كالبرق الخاطف، ذات خلق بديع ومنطق شنيع. فلما نظر إليها سليمان عليه السلام امتلأ منها رعباً وخر ساجداً لله تعالى، ثم رفع رأسه وقال أيتها المرأة ما رأيت أقبح منك خلقاً .. ولا أقبح منك خلقاً - ما اسمك ومن تكونين؟ فقالت اسمى الهمة بنت الهمة، أما كنيتى أم الصبيان، أسكن الهواء بين السماء والأرض. فقال بالعينة على من تسلطين من أولاد آدم

وبنات حواء. فقالت يا نبى الله على الردئ من الرجال والنساء، ومن لم يكن معه آية من كتاب الله تعالى وخاتمك. يا نبى الله، أجرى منهم مثلما يجرى الدم من العروق. وعند حملهن ونفاسهن وعند حيضهن. منهن من انقطع عنها الدم وهى صغيرة، منهن من نتركها حتى إذا ولدت لطمت ولدها فنتركه لا حى ولا ميت، ونتمثل لها فى صورة جارية من جواريها أو بعض قرابتها. أو أقول لها يا فلانة أرنى بطنك. وأمد يدى إلى بطنها فألصق ولدها إلى ظهرها فلا يزال كذلك، وهن فى غم وكد وكرب. وذوات الأبكار فى خدورهن، وكذا أزواجهن، وألقى عليهن البورة وأحجب عليهن كل طريق. وإنى يا نبى الله أتلون فى سبعين لوناً، وأصهل كصهيل الحمار، وأرغى كرغاء البعير، وأعوى كعوى الذئب، وأصفر كصفير الثعبان، وأزهر كزهير النمر. وإنى مسلطة على أولاد آدم وبنات حواء. فقال لها سليمان عليه السلام أستوثق بالله العظيم منك وبالعهد والميثاق، وأسلسلك بالحديد، وأغلك بالأغلال، وأسجنك فى قعر البحار، وأرميك بالذل والهوان. فقالت يا نبى الله العفو عند المقدرة، أولى وأكرم الخلق من قدر وعفا، فخذ منى عهداً وميثاقاً فإنى لا أقرب من علق عليه هذا الكتاب فى جميع الأحوال، فقال لها وما اسمك، فقالت له الهمة بنت الهمة وكنيتى أم الصبيان، ولى اثنا عشر اسماً (وذكرت الأسماء التى يقال إن جلها سريانية أو عبرية)(١٢)، آكل اللحم وأشرب الدم، فخذ منى عهداً وميثاقاً لا أقرب من علق عليه، لا فى مال، ولا فى أولاد. فقال لها وما عهدك وميثاقك، فقالت يا نبى الله أعطيك عهد الله وميثاقه الذى لا يحول، وهى هذه العهود التى تنفع من علقها عليه، إن شاء الله تعالى». ثم تأتى نصوص العهود على النحو التالى :

العهد الأول :

«البسملة، بحق الذى له التهليل والتكبير والتعظيم والتحميد والنور والبهاء وصادق الوعد الفعال لما يريد، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده». فقال لها زيدينى من ذلك. فقالت له ألا بذكر الله تطمئن القلوب.

العهد الثانى :

«بحق الذى تجلى للجبل فتحول إلى صعقاً من نوره، ونظر للجبل فتدكدك من جلاله، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الثالث :

«البسملة، وحق الذى أمسك السموات بغير عمد، الملك القدوس المحيى المميت باعث النفوس، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الرابع :

«البسملة، وحق الطور وكتاب مسطور إلى المسجور، وحق خالق النور وباعث من فى القبور، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد الخامس :

«البسملة، وحق من هو نور من فوق نور، ونور يظهر من نور، وحق عرش الرحمن الملك الديان المهيمن العزيز الجبار الذى هو فى كل مكان، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد السادس :

«البسملة، وحق الذى رفع السماء الطباق بغير عمد ولا معلاق، وأبرأ ذمة النفاق، ويسر الرزق للخلائق، ذلك رب السموات السبع ورب العرش، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده».

العهد السابع :

«البسملة، وحق الذى لا إله إلا هو عالم السر والخفى، وحق كرسيك وعزائمك ونبوتك وخاتمك الذى ملكت به الجن والإنس والطير والصافات والريح العاصفات، لا أقرب من علق عليه هذه الأسماء ولا ماله ولا ولده بألف ألف.. لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم».

ويقول الموروث، إن سليمان بن داود دعا بعد ذلك آصف بن برخياء، وكان وزيره وابن خالته، وكان يحفظ اسم الله العظيم الأعظم، فقال له سليمان عليه السلام اكتب : فكتب «بسم الله الرحمن الرحيم. حجاب من اللعينة الملعونة أم الصبيان وجميع عفاريتها والأعوان، ومن كان منهم فى البحر والرمال والكهوف والغيطان والأودية والشعاب والطرقات والمواد والبرارى والقفار والطائرين فى الهواء والمسترقين السمع من السماء والغواصين والغطاسين والغيلان والطوابع والزوابع وجميع الجن والطاغين أجمعين من المشرق والمغرب فى البر والبحر أعزم - عليكم بعزائم سليمان بن داود عليه السلام وجميع هذه الأسماء والعهود، حجبتكم وطردتكم وأبعدتكم عن حامل هذا الكتاب، وعن أكله وشربه، وقعوده

ومقامه ونومه ويقظته، حجبتكم باسم الله العلى العظيم الأعظم وبخاتم سليمان بن داود، وننزل من القرآن ما هو إلى المؤمنين، فالله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين. إنه من سليمان وإنه باسم الله الرحمن الرحيم. ألا تعلوا على وائتونى مسلمين وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين».

أم الصبيان فى الموروث الشعبى :

وتأخذ بألبابنا سيرة أم الصبيان، من خلال الموروث الشعبى الذى يداوم على تناولها بصور وأشكال تفوق كل خيال، فيلقى الضوء على الكثير من صفاتها وأفعالها التى تدور جميعها فى أفلاك الشر، ونختار هنا رواية السيوطى - إضافة إلى ما ذكره عنها وأوردناه قبل ذلك - عن هذا الكائن الأسطورى، تلك الرواية التى أودعها فى مصنفه(الرحمة فى الطب والحكمة)(١٣)، وقد جاء فيها بعض العهود التى قطعتها أم الصبيان على نفسها، فى حضرة نبى الله سليمان. وهذه الرواية وغيرها توضح لنا كيف أن الموروث الشعبى - بالرغم من قدرته على البقاء والصمود - فإن الكثير من عناصره تتغير وتتبدل؛ بوصفه عملاً أدبياً شعبياً يرتبط أكثر ما يرتبط بالروح العامة للشعب. أما التفاصيل، فهناك بدائل وإضافات عدة تتراكم وتتراكب لتؤلف المخزون الضخم الذى يميز ذاكرة الشعب، وهو يختلف من جماعة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر. فالموروث قابل للإضافة والحذف والتشكيل وإعادة التشكيل، وهو الأمر الذى نراه عادة عند بعض الرواة عندما يعمد إلى أن يضيف إلى الموروث (مادة جديدة) تنعش دماءه. ورواية السيوطى مكتظة هى الأخرى بالصور الخيالية الغريبة والمثيرة، وقد ذكرها فى باب أسماه (علاج التابعة وقطعها من أصلها، وذكر ما جرى بينها وبين نبى الله سليمان بن داود عليهما السلام)، فيقول :

«اعلم أن التابعة، وهى أم الصبيان، التى تهدم الدور والقصور، وتقلقل الرزق بالليل والنهار، وتخلف الربا والأشرار. قال الأمين سيدنا جبريل عليه السلام، كان سليمان بن داود عليهما السلام يركب على بساط الملك، والريح تحمله والطير تظلله، والإنس عن يمينه والجن عن شماله، والشياطين من خلفه وهو يحكم بينهم بالحق .. قال جبريل عليه السلام فلما أذن لسليمان أن يسجن جميع المتمردين من الجن والشياطين أتته جنود السموات والأرض إلا التابعة فقال الجنود لسليمان عليه السلام : يا سيدنا هل أمنت التابعة من السجن، وهى التى منها جميع الأذى والمضرة فى أمتك . قال عليه السلام : يا معشر الجنود ائتونى بها مسرعين، فما تم كلام سليمان إلا وهى قائمة يجرونها بالسلاسل والأغلال. فلما نظر إليها سيدنا سليمان، وهو على كرسيه جالس، فخر ساجداً لله فلما قام من سجوده قال: أيتها اللعينة، والله لم أر أقوى منك بأساً ولا أشد منك بطشاً فأعلمينى بأمرك واسمك وفعلك وجميع صنائعك، وهى ناشرة أجنحتها مفتوحة تحرث الأرض وتشق الجبال والأشجار ... كالرعد القاصف، وهى فى السلاسل والأغلال. يجرونها بأمر الله وبأمر سليمان عليه السلام.

ثم أقبل جبريل عليه السلام فقال سر بهذه اللعينة وأحرقها حرقاً صحيحاً ودردر رمادها للريح. فقالت يا سيدى سألتك بالله الذى خلقنى لا تعذبنى بالنار، لأنه لا يعذب بالنار إلا الملك العزيز الجبار، خفف عنى هذا العذاب وأنا أعلمك بأمرى واسمى وجميع الصنائع، فلما ذكرت لسليمان عليه السلام هذا الكلام عذبها أشد العذاب وقال لها: كيف نخفف عنك العذاب والشر كله منك. فنطقت لسليمان عليه السلام وقالت: يا نبى الله أنا التابعة التى أخلى الديار، وأنا معمرة الهناشيز والقبور، وأنا التى منى كل داء ومضرة، نومى على الصغير فيكون كأن لم يكن، وعلى الكبير بالأوجاع والأمراض والعلل والبلاء العظيم والفقر، وأسلط عليه مالا يقدر عليه، ونومى على المرأة عند الحيض أوعند الولادة فتعقر ولا يعمر حجرها. ونومى على التاجر فى تجارته بعد الفرج بالربح فيها، فيخيب ويخسر، ونومى على الأجير فى إجارته ولا نخليه يزيد على عشائه فى جوفه، ونومى على أصناف الصنائع كلها بالذى لا دواء لها والإمكاس هى منى بالأمر والحمية والرمد واللطمة والوجع والضربة، ومنى كل داء وعلة، وكل ما يجرى فى الخلق ... فقال لها سليمان عليه السلام: يالعينة، كيف تأخذين النساء والرجال والصغار وكيف تنقصين المال والحرث. فقالت يا نبى الله نأخذ الرجال على كل شئ وكذلك النساء، وأما الصغار فندق عظمهم ونأكل لحمهم، ونخلى حجور أمهاتهم، ونحب من الصغار النساء أكحل العينين أحمر الوجه. نأتى إلى المال فنصيح عليه .... ونهب على وسطه كالريح، ونهب على آخره كما يهب الغراب فلا يبقى منه شئ».

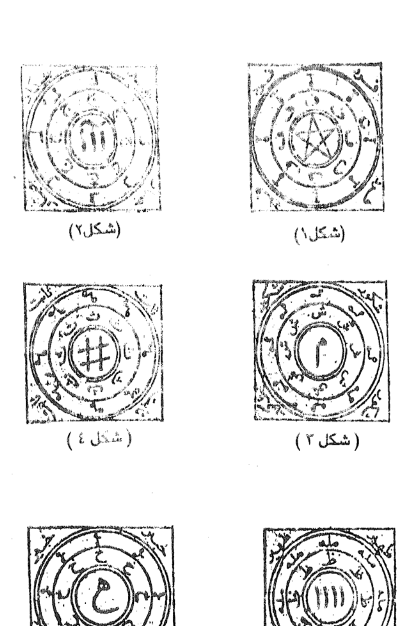
ويقول الموروث الشعبى : فلما ذكرت هذا الكلام لسليمان عليه السلام، قال لها: يا ملعونة فبعد هذا الفعل منك كيف نخفف عنك العذاب فى السلاسل، إننا نسجنك تحت الأرض فى سابع طبقة، ونذيب عليك الرصاص والنحاس، ولأذيقنك عذاباً شديداً وشراباً صديداً، فقالت يا نبى الله لا تعذبنى بهذا العذاب فإن لى اثنا عشر اسماً ولى حروف ووفوق ولى خاتم فيه قول معروف، وهو الذى منه المهابة والخوف، وننزل من

القرآن ما هو شفاء للمؤمنين، ونعطيك العهد الميثاق، من علق عليه ما ذكرت لأخرجن من عظمه ولحمه وجسده وشعره ولا أعود إليه، ولا نأتى المكان الذى هو فيه مادام حياً، ومادام يعبد الله وهو الدائم المعبود. ولكن يا نبى الله قل لأمتك يحملوا هذا العلم الذى ذكرته لك، كل واحد من بنى آدم وبنات حواء من عباد الله، فمن حمله منهم كان سعيداً بإذن الله عز وجل، لم ير بأساً فى ماله وحاله، فإن كان تاجراً أربح فى تجارته، وإن كان مسافراً أمنه الله فى سفره، وإن كان رجلاً خائفاً من السحر أو امرأة، وعلقها عليه لم يخافا من السحر ولا من شيطان ولا جبار عنيد. ولكن يا نبى الله إذا أراد الرجل والمرأة أن يقطعوا التابعة فليكتبوا الخاتم والعزائم. الرجل فى ذراعه الأيمن، والمرأة فى حزامها، يفطر على الطلاسم سبعة أيام متوالية، وكذلك المرأة تفعل ما فعل الرجل، فإذا وضعت المرأة حملها تضعه على المولود فإنها لا تخاف على المولود ... والحرز عليه، وإن كان الفاعل فقيراً، فإن الله تعالى يخلف عليه بالخير فلا يخاف من جان ولا من شيطان وهو اسم عظيم. فقال سليمان: يا ملعونة هات العهد والميثاق واحلفى أن لا تقربى حامل هذا الكتاب.

ويقول الموروث الشعبى: فبينما هى جالسة لعهد سليمان إذ نزل ميكائيل من السماء، وقال لها من أنت أيتها الملعونة؟ فقالت مثل ما قالت لسليمان، فوثقها وعزم عليها حتى ذابت كما يذوب الرصاص، وعذبها أشد العذاب، وقال لها هات العهود واحلفى بعهد سليمان لا تقربى من علق عليه هذه الآيات، فحلفت له وهى فى قبة سليمان عليه السلام، وفى عذاب الرحمن من عزيمة ميكائيل، وقالت له: يا سيدى: وحق الذى عرشه على الماء، وسخر الطير فى الهواء، وحق الذى تجلى للجبل إلى صعقاً، وحق الذى له القدرة والعظمة لا أظلم من علق عليه الكتاب ولا أدنو له مكاناً، فقال لها سليمان عليه السلام: زيدى واحلفى، فقالت له: سيدى وحق الذى قال للسموات والأرض إلىّ طائعين، وحق جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل والملائكة المقربين، وحق خالق الخلق أجمعين، من علق عليه هذه الأسماء والطلاسم لا أقربه لا فى ليل ولا فى نهار. فقال سليمان: زيدى واحلفى ألا تقربى حامل هذا الكتاب، فقالت يا نبى الله وحق اسمك وخاتمك وقوتك وجنودك وطاعتك لربك وبحق إبراهيم خليل الله وموسى كليم الله وعيسى روح الله ومحمد (ﷺ)، وعلى جميع النبيين أن من علق عليه هذا الكتاب خرجت من جسده وجميع أعضائه كما تخرج الشعرة من العجين.

ويقول الموروث الشعبى: إن ميكائيل عزم عليها العزيمة : «عزمت عليك أيتها التابعة باسم الله المسبوق وبسنائه المخلوق ومالك الملوك، وبحق نوره العظيم وهو الرحمن الرحيم، وبحق الذى لا إله إلا هو الحى القيوم، وأعزم عليك بالجنة والنار والعزيز الغفار العظيم القهار، خالق الليل والنهار. وأعزم عليك بالسماء والأرض وبكلمات الله التامات ... وبإبراهيم خليل الله وبكلماته، وبعيسى روح الله وبموسى كليم الله وتوراته، وبمحمد (ﷺ) وشفاعته خير الأنبياء وخاتم الرحمن الذى خصه الله من بحر القدرة القدوس، وأعزم عليك بكلمات الله الطاهرة المكنونة المخزونة ... وأعزم عليك بنور الله وبمصابيح النور الذى يقول بما سمعت ألا هربت وخرجت، وإلا يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران، وبحق لا إله إلا هو الله أذن لكم أم على الله تفترون، لا إله إلا هو سبحانه عما يشركون إن ربكم الله الذى خلق السموات... إلى المحسنين. فإن آمنوا بمثل ما آمنتم به فقد اهتدوا... إلى العليم. أبعد عن حامل كتابى هذا سند وغفار دائم، وجنود لهم فى السموات والأرض آمين بلسانه وسلطان سلطانه، وبخاتم سليمان بن داود عليهما السلام الذى منّ الله به عليه، وبخاتم جبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل ومحمد صلى الله عليه وسلم عليهم أجمعين». ثم يذكر الموروث الشعبى قسماً لسليمان هو: «البسملة بسم الله وبالله ومن الله وإلى الله ولا إله إلا الله ولا غالب إلا الله ولا حول ولا قوة إلا بالله.. إلخ. أقسمت عليكم يا معشر الأرواح المعلومات، وأصحاب السلاح والرماح المحدودات، وركاب الرياح المسترقين السمع من السماء إلى الأرض، وأصحاب البروق وأصحاب البنود، وأقسمت عليكم بالأسماء العظام والكلمات الكرام ... بحق أركاض أصباؤت آل شداى حصنتك يا صاحب هذا الكتاب ببسم الله الذى وضع على الملائكة وهم يعرجون ولا يأكلون ولا يشربون، وعن ذكر الله لا يفترون وخاتم رسول الله الذى على آثارهم، وجعلنا بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً ...»، ثم يذكر السيوطى أسماء للتابعة التى هى أم الصبيان وخاتم (شكل ٨)، والطلاسم المرتبطة بالخاتم، ويقول بأن هذا الخاتم تدور به الطهاطيل[١٤].

ويتحول الموروث الشعبى الخاص بأم الصبيان أو التابعة، يتحول فى يد الراوى إلى موروث آخر هو «الساحرة المكارة»[١٥]، وهى صورة أكثر شعبية ظهرت لكى تلائم بعض الممارسات التى تتكرر فى السحر الشعبى، بقصد دفع أذى العين الحاسدة، فيقول الراوى عن هذه الساحرة المكارة إنها: «خربت القصور، وعمرت القبور، ويتمت الأطفال بعينها الردية، الخايبة المؤذية. قابلها سيدنا سليمان صلوات الله عليه وعلى نبينا أتم السلام، فى واسع البرية .. على حجرها ولد وفى يدها حربتين، تعوى عوى الذئاب، وتصهل صهيل الخيل



(شكل ١)

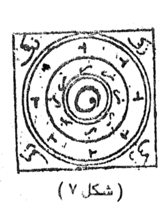
(شكل ٢)

(شكل ٣)

(شكل ٤)

(شكل ٥)

(شكل ٦)



(شكل ٧)

رز	* خ	اااا ط	* ث	٢ ش	اااا ج	* ف
* خ	اااا ط	* ث	٢ ش	اااا ج	* ف	زر
اااا ط	* ث	٢ ش	اااا ج	* ف	رز	* خ
* ث	٢ ش	اااا ج	* ف	زر	* خ	اااا ط
٢ ش	اااا ج	* ف	زر	* خ	اااا ط	* ث
اااا ج	* ف	زر	* خ	اااا ط	* ث	٢ ش
* ف	زر	* خ	اااا ط	* ث	٢ ش	اااا ج

(شكل ٨)

فى ظلام الليل، قال لها خزيتى من الله، عميتى يا كلبة يا لعينة، ... إيناس إيناس، ما فيك يا عين منافع للناس، وأحطك يا عين فى قمقم نحاس، وأسبك عليك يا عين بالزيبق والرصاص، وأرميك يا عين فى بحر غطاس...». وتمضى القصة فى شكلها التقليدى بأن يأخذ عليها النبى سليمان العهد والميثاق بألا تفعل ذلك.

ومما كان سائداً، حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر، حكاية تتلى بعد رقية المحسود تعرف بـ (حكاية سليمان الحكيم)؛ وفيها يذكر الراوى كيف أن سليمان جرد العين الحاسدة من قوتها، وهو الأمر الذى نراه أكثر ارتباطاً بقصة «أم الصبيان» من ناحية، و «الساحرة المكارة» ذات العين الحسود، من ناحية أخرى.

ثانياً : أقسام وعزائم سليمانية لاستحضار الروحانية

ننتقل بعد ذلك إلى موروث آخر من الموروثات السليمانية التى تزخر بها المصنفات العربية التى تعنى بعلوم السحر الشعبى، وهى الأقسام[١٦] أو العزائم السليمانية، وهى سليمانية لأنها تقوم على استخدام اسم النبى سليمان لتخويف الجن وإجباره على الحضور والطاعة. والكثير من هذه العزائم طويل جداً مما يضيق به المكان، والقليل منها جاء مختصراً إلى حد كبير مما لا يفى بطرح فكرة ملائمة عن نوعية وطبيعة ومضمون هذه العزائم. وقد اخترنا نموذجاً وسطاً حذفنا منه الكثير وأبقينا على القليل، واخترنا هذا النموذج من مصنف محمود نصار المعروف بالتحف الجوهرية فى العلوم الروحانية[١٧]. وتقول العزيمة : «... سلام قولاً من رب رحيم، عزيمة من الرحمن ونبيه سليمان إلى جميع ملوك الجان والقبائل والعساكر والجنود والأعوان من كل طائع وعاص، ... ومارد وشيطان، الأمان الأمان، فهذا عهد السيد سليمان الذى أخذه على سائر قبائل الجان، أقسمت عليكم أيها الملوك العلوية والأرواح الروحانية ... أن تكونوا لأسمائه طائعين، ولداعيه راجعين، ولاسمه العظيم الأعظم خادمين ومقربين، بعزة من فى السماوات والأرض طوعاً لعظمة الملك الجبار ... جلجلت الشمس فى الوهيج، وزلزلت الأرض بمن فيها، والجبال برواسيها، فاخترقت الجن والشياطين والعفاريت المتمردين وجنود إبليس أجمعين، وجميع الأرياح والأرواح المتكبرين الذى لا يجيبون داعى الله من أى جنس كان ومن أى رهط يكون، ومن أى قبيلة ومن أى ملة، هو متعلق بها.

أجب يا مذهب[١٨] ويا مرة ويا أحمر ويا برقان ويا شمهورش ويا أبيض ويا ميمون أبا نوخ، ويا فقطش ويا طارش ويا أباديباج ظريف ويا أبا عفيف ويا أبا محمد الغواص ويا أم الزمازم، أنتم وخدامكم وجميع من هو تحت طاعتكم، وكونوا لأسماء الله طائعين، ولدعوتى مجيبين، وساعدونى فى أمورى كلها، الكلية والجزئية، بحق الملوك الآخذين بنواصيكم، وبحق الاسم الذى تعاهدتم به عند باب الهيكل[١٩] الكبير ...، أجيبوا بالسمع والطاعة وحسن المعاونة بحق ما أقسمت به عليكم...، فسبحان الذى بيده ملكوت كل شئ وإليه ترجعون. أسرعوا بالطاعة والحضور، فإنى أقسمت عليكم بسبعة العهود وسبعة المواثيق وسبع الكلمات الراقيات المانعات الدامغات، يا ملائكة النور أين أنتم وحضوركم فى هذا المقام السعيد، أجب أيها الملك العظيم. السيد الكريم ميططرون، الموكل بجميع الأرواح والأرياح، وأظهر السر والبرهان وأمر أعوانك دعيائيل وحميائيل، أن ينزلوا كنزول الطير من السماء بالسخط والعذاب الشديد، على كل من دعوته وتخلف عن طاعتى، من قبائل الجن والشياطين والأرواح والأرياح المتكبرين، ويزجرونهم ويقهرونهم حتى يأتوا إلى طائعين، بحق هذه الأسماء، وبحق اسم الله العظيم الأعظم ...، أجيبوا يا معشر الأعوان الكرام، وافعلوا ما آمركم به الحاكم عليكم ميططرون عليه السلام ... الوحا ٢، العجل ٢، الساعة ٢».

والملاحظ فى هذا القسم أنه يتطلب حضور جميع قبائل وملل الجان، وهو عدد يفوق الخيال، وفى العادة يستعين الطالب على ذلك بأسماء الله الحسنى، وبعهد أو خاتم سليمان عليه السلام وبالقسم على الملوك العلوية. فهم يقولون إن كل

ملك سفلى عليه حاكم علوى. ويختتم القسم عادة بالكلمات (الوحا - العجل - الساعة)، والمقصود منها الحضور الفورى للجان أو الأرواح، وهم يقولون إن لكل قسم دعوة لصرف الأرواح بعد حضورها.

ونعرض جزءاً من قسم آخر لإحضار الأرواح[٢٠] يرد فيه ذكر أسماء لأرواح سفلية وأسماء أخرى لأرواح علوية، وهو: «... إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، أهيا شراهيا أدوناى[٢١] أصباؤت آل شداى[٢٢]، انزلوا أيها الملوك روفائيل وجبريل وميكائيل وإسرافيل وعزرائيل وكيفيائيل وميططرون[٢٣]، واكشفوا للناظر هذا بحق طش٣، طوش٣، الهوش٣... الوحا ٣ العجل٣ الساعة٣». وهم يقولون لإصراف الروحانية: قراءة سورة الإخلاص إحدى عشرة مرة، وبخور مؤلف من لبان ذكر وجاوى وميعة سايلة.

ومن العزائم السليمانية الموروثة لاستحضار الأرواح واحدة[٢٤] يقال لها «عهد البرهتية»، تقول: «عزيمة من الله ورسوله سليمان بن داود عليهما السلام إلى ملوك الجن والشياطين والمردة والعفاريت وجنود إبليس أجمعين. أقسمت عليكم أيتها الأرواح الروحانية، والأعوان الأرضية أن تجيبوا دعوتى، وتحضروا مقامى، وتشموا دخانى، وتقضوا حاجتى... أجيبوا أيها الملوك والأعوان، بحق هذه الأسماء عليكم، وطاعتها لديكم، أجب يا جبريل، أجب يا ميكائيل... (أو الملك المناسب للعمل)...».

ومن الطريف أن بعض هذه العزائم[٢٥] يخصص لاستحضار الروحانية ولبس الكف، بهدف الكشف على المريض بالطريقة الروحانية لإظهار المرض. والعزيمة هى: «بسم الله الرحمن الرحيم، أقش أقش، قشياموش قشياموش، برقاش برقاش، أرقاش أرقاش، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، أن لا تعلوا على وائتونى مسلمين طائعين طائعين طائعين لله رب العالمين...، يا أبا أنوخ البس الكف وفرق الأصابع بحق بسم الله الرحمن الرحيم... إن كان به نظرة ففرق خنصره، وإن كان به كربة ففرق الوسطى، وإن كان به سحر ففرق السبابة، وإن كان به ريح ففرق الإبهام...إلخ».

وإذا كان القسم الموروث أو العزيمة فى صورة شعرية، أطلق عليه زجراً، والزجر أساساً لاستدعاء الجن، وحثه على سرعة الحضور. ونذكر هنا مختارات من الزجر (يسمى بالدعوة الشريفة)، ورد فى مصنف محمود نصار المسمى بالتحف الجوهرية[٢٦] وهذه الدعوة هى:

١	دعوت ملوك الجن داخل دعوتى	وثنيت أدعوهم بذا الزجر ثانياً
٢	وقد ظهرت للزجر نار شديدة	فتسطو على من كان للزجر عاصياً
٣	بنور جلال الله قد جلّ ربنا	عليم بأحوال الخلائق هادياً
٤	فهيا أجيبونى بهيبة قادر	إله تعالى فى علا الملك باقيا
٥	أجيبوا سريعاً يا بنى الجن كلكم	بسطوة أنوار المهابة والضيا
٦	أجبنى يا أبا برقان وأظهر عجائباً	وشمهورش القاضى وما هو لاقيا
٧	باشمخ شماخ بعال بهلطف	شليطيع أشماطون بالعهد وافيا
٨	بدأت ببسم الله مولى المواليا	فأشرق مصباح المهابة والضيا
٩	وبنور نور السر والسر لم يزل	به أزجر الخدام من كل واديا
١٠	إلىّ جميعاً يا بنى الجن عجّلوا	لأنى لكم بالاسم أقسمت داعيا
١١	سريعاً سريعاً تنزلون لدعوتى	جميعاً أجيبونى بأهيا شراهيا
١٢	أدوناى أصباؤت والهيبة التى	لآل وشداى تطيعوا لأمريا
١٣	براخ وكوش مع رياخ وزجره	فلا زال هذا السر بالنار راميا
١٤	ونادوا جميع الجن يأتوا بسرعة	لأنى لهم بالاسم لا زلت داعيا
١٥	بحق سليمان بن داود الذى	على الخاتم المنقوش باسم إلهيا

١٦	جـــمــيــعاً مطيــعى أمــر خــالقنا الذى	له الحكم فــينا وهو فى الكل ســاريا
١٧	وانتـــــقـــــمــوا من كل باغ وظـالم	ومن كل صـائل يسطو ومن قـدر مـانيا
١٨	بكم يســتــعين المرء فى كل شــدة	فـأنتم ليـوث أو سـيـوف مـواضـيـا
١٩	بسطوة جــبــريل بالنعــمــة التى	لميكال بالروح الكبـيــر أقــاليــا
٢٠	بنفــخــة إســرافــيل بالملك الذى	يسـمى بعـزرائيل مـذل النواصـيـا
٢١	عــــذاباً وإنكالا وحـــرقاً بشـــدة	وزجـراً أليـمـا من جـمـيع النواحـيـا
٢٢	لمن لم يطع منكم ويقـضى حـاجـتى	ويأتى بمطلوبى على النور سـاعـيـا
٢٣	فـإن أنتـمـو أطعـتم لذكـر عـزيمتى	عليكم جـمـيـعاً الطائعين سـلامـيـا

ملا حظات على الزجر السابق :

١ - يقسم الزاجر بنور وهيبة الله عز وجل ليدعم موقفه أمام الجن، الأبيات : ٣ - ٤ - ٨ - ٩ - ١٦ .

٢ - يرد فى الدعوة القسم بعظام الملائكة (جبريل - ميكائيل - إسرافيل - عزرائيل) : ١٩ - ٢٠ .

٣ - يرد فى الموروث القسم بالنبى سليـمـان بن داود عليـه السلام، صاحب الخاتم المشهور، مالك القدرة والأمر على ملوك الجان، لترهيب الخدام وإجبارهم على الطاعة: ١٥ .

٤ - ترد أسمـاء كـثـيرة من ملوك الجن والخدام : (أبابرقـان، شكهورش...) : ٦ - ٧ - ١٢ - ١٣ .

٥ - يحـذر الداعى الجن من التكاسل أو التبـاطؤ عن سرعـة الحضور، أو العصيان وعدم الطاعة، بالتنكيل والعذاب: ٢ - ٤ - ١٢ - ٢١ - ٢٢ .

٦ - يبشر الزاجر بالأمان والسلام لمن أطاعـه من ملوك الجن والخـدام، واسـتـجـاب للدعـوة (العـزيمة)، وقـام بتنفـيـذ المطلوب: ٢٣ .

٧ - يعظم الزاجـر من شأن ملوك الجن والخدام، لحثـهم على تنفيذ الأوامر بقوله: (أنتم ليوث أو سيوف) : ١٨ .

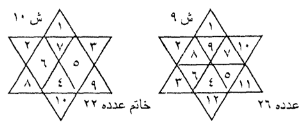
٨ - يبرز الزاجر دوره كمخاطب وآمر قوى لا يستهان به: ١ - ٥ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٣ - ١٤ .

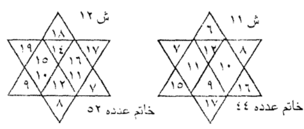
ثالثاً : خاتم سليمان

ومن أهم الموروثات السليمانية «خاتم سليمان»[٢٧]. يقول الموروث الشعبى إنه بهذا الخاتم قد استطاع سليمان أن يستخدم الجن ويسخره، فحملت له البساط، وقطعت له الأحجار، وبنت له القصور، وفجرت له الأنهار والآبار، وصورت له التماثيل من خشب ونحاس ومعادن أخرى، كما صنعت أوانى للطهى ذات أحجام تفوق الخيال... وأعدت الجن الصحاف الممتدة للأكل. كـأنها الحـيـاض التى تروى الأرض[٢٨] لطولهــا وعرضهـا. وبوسـاطة هذا الخـاتم - كـمـا يقول الموروث - ملك سليمان البلاد.

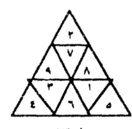
وخـاتم سليـمان - كـمـا ترد صورته فى مصنفات السحـر الشعبى - هو نجمة سداسيـة استخدمت على نطاق واسع فى أعمال السحر المرتبط بالجان، وهناك صور من هذا الخاتم تم تقسيمه فيـها إلى مـثلثات أو مـعينات عمرت بأرقـام ترتبط بحساب الجمل، أى أرقام قيمية[٢٩] (انظر الأشكال من ٩ إلى ١٢).

وتشير بعض المصنفات[٣٠] إلى أن هذا الخـاتم هو تطوير لخـاتم على شكل هرمى كـان لآدم عليـه السلام؛ إذ هو عـدده (١٥) بحساب الجمل. وقد نسب هذا الخاتم أيضاً إلى آصف بن برخياء وزير سليمان. ويذكر الموروث الشعبى أن آخر من ملك هذا الخاتم كان الإمام الغزالى، الذى قام بتربيعه ليتحول إلى مربع سحرى أو إلى وفق (انظر شكلى ١٣، ١٤).





(الأشكال من ٩ - ١٢) تمثل بعض صور خاتم سليمان مقسمة إلى خانات بها أرقام قيمية (تبعاً لحساب الجمل)، وتستخدم هذه الخواتم السليمانية باعتبارها أوفاقاً - فى أعمال السحر الشعبى.



ش ١٣

٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

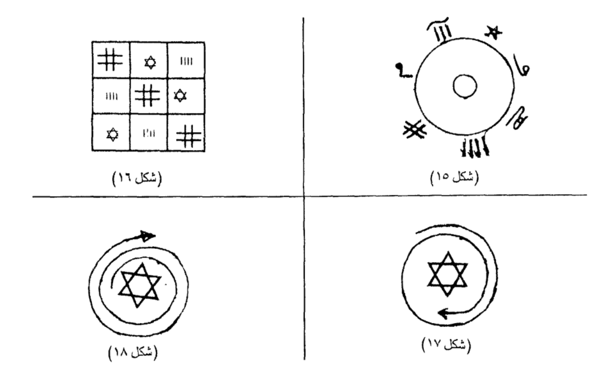
ش ١٤

(شكل ١٣، ١٤) يوضح الخاتم الهرمي الذى يقال عنه إنه كان لآدم عليه السلام.
ثم تحول إلى الشكل المربع على يد الإمام الغزالى كما يقول الموروث الشعبى .

خاتم سليمان فى السحر الشعبى

تنطوى المصنفات السحرية العربية على وصفات عدة للشفاء من الأمراض، وتقوم الكثير من هذه الوصفات على وجود خاتم سليمان والعزائم المرتبطة به. ويقول الموروث الشعبى إن سر قوة الخاتم ليس فى الخاتم ذاته، وإنما فى وجود (اسم الله الأعظم) عليه، ولهذا ظهرت فى المصنفات صور عدة لخاتم سليمان ربما تكون أقرب إلى تفسير مضامين المعتقد. من هذه الصور[٣١] واحدة (شكل ١٥) يعتقد بأنها تعمل على الشفاء من إصابة الجن للإنسان أو صرعه له، فيكتب فى اليد اليمنى له، وهو يتضمن بعض الرموز التى يقال إن فيها اسم الله الأعظم مصفوفة حول دائرة من الخارج، ومن داخل الدائرة يقابل كل رمز الحرف الذى يوافقه وهى الحروف: (ف - خ - ظ - ث - ش - ج - ز)، وهى تقابل من أسماء الله الحسنى (فرد - خبير - ظهير - ثابت - شكور - جبار - زكى). ومن داخل الدائرة يكتب حول المركز (أفمن كان ميتاً فأحييناه ... إلى الناس).

ومن المعتقدات التى ارتبطت بخاتم سليمان، فائدة لإبطال السحر، فنرى الكثير من الوصفات[٣٢] فى هذا الباب، منها ما هو على هيئة الوفق المثلث (شكل ١٦). وتقول نصوص الموروث إنه إذا كتب مائة مرة حول هذا الوفق، بعض آيات السحر، وحمله مسحور بطل سحره. ومن هذه المعتقدات أيضاً فائدة فى صرف الجن من العمّار، حيث يرسم خاتم سليمان على نحاسة (شكل ١٧)، ويكتب حوله (إلى الداخل) : سماح ورضا واستئذان - لا تخونوا ولا تخالفوا...، الاسم اسم الله والعهد عهد الله والعبد عبدالله، ثم تصرف العمار بالزلزلة ثلاث مرات... وبعد ذلك يقال : انصرفوا يا عمار هذا المكان بحق الأسماء عليكم، بارك الله فيكم وعليكم[٣٣]، مع عزيمة خاصة.



(شكل ١٥)

(شكل ١٦)

(شكل ١٧)

(شكل ١٨)

وهناك صورة لخاتم سليمان[٣٤] يقول الموروث بأنها تعمل على زيادة قوة الإنسان على جماع الزوجة، حيث يكتب فى ورقة ثم تشمع، أو ينقش فى رصاصة ثم يوضع تحت اللسان عند الحاجة، أو يعلق على الظهر، وحول الخاتم الأدعية الموضحة فى (شكل ١٨). وله ساعة معينة وبخور خاص كما أن له توكيلاً يتلى بطريقة خاصة.

ويشتهر فى هذا الباب حل المربوط أو المعقود، وهو الموضوع الذى يأخذ المكانة الكبرى فى مصنفات السحر الشعبى العربى[٣٥]، ومن طرق الحل هذه يكتب الوفق المثلث (بطد) حروفياً ثم عددياً، ثم يكتب الكلمات: «ثلاث عصى صففت بعد خاتم ومن فوقها مثل السهام المقوم، وميم طميس أبتر ثم سلم، إلى كل مأمول وليس يسلم، وأربعة من الأنامل صففت تشير إلى الخيرات من غير معصم، وهاء شقيق ثم واو مقوس كأنبوبة حجام وليس بمحجم - فهذا هو اسم الله الأعظم»، كما يذكر الموروث ثم يضعه المعقود على سرته، ثم يكرر آية الكرسى إلى أن ينحل.

ومن الموروثات التى تعالج موضوع حل المربوط واحدة[٣٦] توصف بأن يتطهر الرجل مثل ما يتطهر من الجنابة، ويكتب على فخذيه بعض الكلمات والقيام بممارسات خاصة، ثم يكتب: «أعوذ بالله من كل عقدة من فضة أو ذهب، وأعوذ بك من كل عقدة فى قرن أو خيط، أعوذ بك من كل عقدة فوق الأرض أو تحت الأرض - حللتك يا فلان بالذى تجلى للجبل إلىَّ صعقاً، وبحق الاسم الذى هو مكتوب على جبل الطور. وبحق الاسم الذى هو مكتوب على خاتم سليمان بن داود... إلخ».

ومن العلاجات الشعبية الموروثة لحل المربوط عزيمة[٣٧] تقول: «حللتك يا فلان وأطلقتك على قدر زوجتك... من كل عقدة فى حديدة ومن كل عقدة فى كتاب أو رصاص، ومن كل عقدة فى نحاس، ومن كل عقدة فى حجر، ومن كل عقدة فى لسان، ومن كل عقدة فى شعر، ومن كل عقدة فى بيضة أو طين، ومن كل عقدة فى عجين، ومن كل عقدة فى سكة، ومن كل عقدة فى سكين أو فضة أو ذهب أو فى وسادة، ومن كل عقدة بالعجمية أو بالمجوسية أو بالبربرية، ومن كل عقدة بالسريانية أو القبطية أو اليهودية أو التركية...، وبالاسم المكتوب على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فطاعت له الإنس والجن والطير والريح...».

ويذكر الديربى[٣٨] أن من منافع خاتم سليمان علاج مرض الطاعون، حيث يرجع المرض إلى وخز الجن لجسم الإنسان، فيكتب الخاتم المؤلف من الرموز السبعة التى يقال إن فيها اسم الله الأعظم، مع أسمائه تعالى (فرد - صمد - حى - قيوم - حكم - عدل - قدوس)، مع بعض الآيات من القرآن الكريم.

ويدعى ابن الحاج[٣٩] فائدة للخواتم السليمانية فى علاج ضعف البصر الذى يتأتى من نوع من الجن من سكان الخنادق، يضربون الإنسان على عينه فلا يبصر بها إلا شيئاً قليلاً، أو تكون له حمرة بينه وبين الناس، فإذا ظهرت هذه العلامة يكون العلاج - كما يقول ابن الحاج - بكتابة آية الكرسى مع أسماء الرؤوس الأربعة؛ وهم (مارز - كمطم - قسورة - طيكل) سبعين مرة، مع الخواتم السليمانية السبعة التى ذكرناها تواً. ويكون ذلك على قطعة من قماش الكتاب الأصفر، فى اليوم السابع عشر من الشهر العربى.

وهم يعتقدون بأن الخاتم السليمانى[٤٠] السداسى يعمل على علاج الصداع، بأن يكتب على عود طرفاء ويعلق على الرأس، أو يقال للمريض: «... اسكن أيها الصداع كما سكن الريح لسليمان بن داود عليهما السلام». ويشرح السيوطى[٤١] طريقة للمساعدة على الفهم، وذلك بكتابة سورة يس يوم الجمعة بماء ورد وزعفران، مع بعض الأدعية وآيات من القرآن الكريم، والخواتم السليمانية السبعة مصحوبة بالأسماء الشريفة (فرد - جبار - شكور - ثابت - ظهير - خبير - زكى).

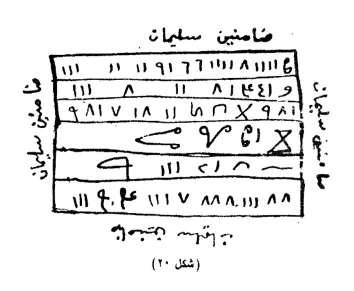
الأختام السليمانية للمحبة

ومن المشهور عندهم أشكال خاصة ربما تتبع الخواتم السليمانية لورود اسم سليمان بها، يكتبونها مع طقوس وأدعية وممارسات خاصة[٤٢] (شكل ١٩)، حيث يكتب الخاتم فى أول الشهر العربى ويمحى بماء ثم يسقى، وهم يزعمون أنه إذا كتب فى كاغد ودفن فى باب من تريد محبته، فإنه يأتى ساعياً إلى الطالب. وإذا كتب على بيضة ثم كسرت أمام شخص، فإن ذلك يولد المحبة.

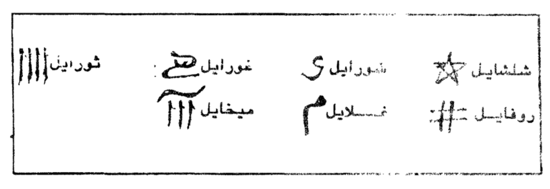
ومن وصفاتهم[٤٣] لجلب المحبة أيضاً، خاتم (شكل ٢٠) يكتب ويوضع تحت عتبة المطلوب مع توكيل خاص، يقال فيه ضمن ما يقال: «توكلوا يا خدام هذه الأسماء والخاتم الجليل بخطف عقل (فلان) بمحبة (فلان)!؟». ومن خواتم المحبة (شكل ٢١) نموذج يكتب على ورقة بيضاء فى ساعة معينة وبرج خاص[٤٤]... ثم يعلق فى سبيه ويتلى عليه دعوة خاصة وزجر، مع بخور مؤلف من عود وجاوى، ثم تعلق الورقة فى شجرة أثل. وهم يقولون فى ذلك «أن المعمول له يأتى ...لطالبه مسحوباً لا يدرى أين هو من شدة المحبة»!.

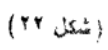


(شكل ١٩)

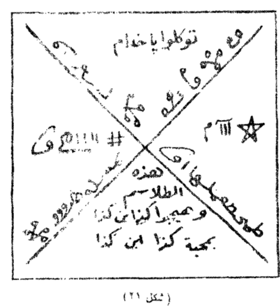


(شكل ٢٠)

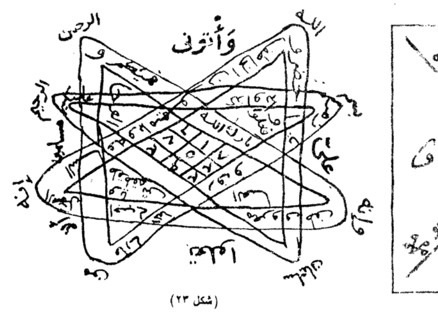




(شكل ٢٢)



(شكل ٢١)



(شكل ٢٣)

وبجانب أثر الخواتم السليمانية فى أعمال الخير، كما يعتقد أهل هذا الفن، فإن لها أثراً فى أعمال الشر كذلك، ويصف صاحب (التحف الجوهرية)(٤٥) طريقة لربط الرجل عن زوجته بأن يكتب فى لوح رصاص بإبرة نحاس الخواتم السبعة التى يقال إن بها اسم الله الأعظم، مع خدام هذه الخواتم، الطلسم (شكل٢٢)، ويتلى عليه دعوة خاصة ثلاث مرات، مع إطلاق بخور المقل والحنتيت، حيث يدفن فى مكان رطب مع بعض الطقوس الخاصة. ويقال فى هذا - والعهدة على الراوى أن لا ينفك إلى يوم القيامة!؟

ومن الأختام السليمانية الموروثة مما يعتقد بأنها تنفع فى أعمال الخير والشر معاً(٤٦) (شكل ٢٣)، وهو خاتم على هيئة نجمة مثمنة يحيط بها من الخارج قوله تعالى «بسم الله الرحمن الرحيم، إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم، ألا تعلو على وائتونى مسلمين»، وتتضمن النجمة بداخلها الكلمات: «يا ميمون الخاطف، ويا طقطقوس... ويا زهر، احضروا وافعلوا كذا وكذا، الوحا - العجل - الساعة»، وفى وسط الخاتم يتمركز الوفق الثلاثى المعروف بخاتم أبى سعيد، على هيئته الرقمية. وتقول المصنفات إن هذا الخاتم من الأسرار المكتومة، ويدعون أنه يغنى الطالب عن جميع الأدعية والأقسام، وهو يتطلب رياضة خاصة (صوم)، وتجنب أكل ما فيه روح، كما يتطلب خلوة خاصة وقسم معين، مع البخور الملائم لنوع العمل(٤٧) إن كان خيراً فبخور الخير، وإن كان شراً فبخور الشر.

سقوط الخاتم وجلوس الشيطان

وتحكى الموروثات التى تتناول خاتم سليمان قصة فقدان سليمان لخاتمه الذى قيل إنه أساس حكمه ومصدر ملكه. إحدى هذه الموروثات تقول إن سليمان غزا يوماً جزيرة فى البحر، وقتل ملكها، وأخذ بنتاً له يقال لها جرادة اصطفاها لنفسه فكساها بمثل كسوته، وكانت تذهب مع جواريها يسجدون للصنم، دون علم سليمان. فلما أخبره آصف بذلك حطم الصنم وعاقب المرأة. وكان لسليمان أم ولد اسمها أمينة، إذا دخل للطهارة أو لإصابة امرأة وضع خاتمه عندها، أتاها الشيطان صاحب البحر يوماً على صورة سليمان، وقال يا أمينة خاتمى، فأعطته له، ثم تختّم به وجلس على كرسى سليمان، فأتى عليه الطير والإنس والجن وتغيرت هيئة سليمان، وأتى أمينة يطلب الخاتم فأنكرته وطردته، فعرف سليمان أن الخطيئة قد أدركته، وأخذ يدور على البيوت يتكفف... فإذا قال أنا سليمان حثوا عليه التراب وسبوه. ثم توجه لخدمة السمّاكين، ينقل لهم السمك نظير سمكتين، ومكث على هذه الحال أربعين يوماً - قيل إنها عدد ما عبد الصنم فى بيته - وارتاب آصف بن برخياء، وكان كاتب سليمان ووزيره، وهو ابن خالته، وسأل نساء سليمان، فقلن ما يدع امرأة منا فى دمها ولا يغتسل من جنابة، وقيل بل نفذ حكمه فى كل شئ إلا فيهن. وأنكر آصف وعلماء بنى إسرائيل حكم الشيطان... ثم طار الشيطان وقذف الخاتم فى البحر فابتلعته سمكة، ووقعت السمكة فى يد سليمان فبقر بطنها فإذا هو بالخاتم، تختم به، ووقع ساجداً لله تعالى، ورجع إليه ملكه. ويقول الموروث إن سليمان أخذ الشيطان فأدخله فى صخرة وألقاه فى البحر.

ومن الموروثات واحدة(٤٨) تقول بأن سليمان قال لبعض الشياطين: كيف تفتنون الناس، فقال الشيطان أرنى خاتمك، فأعطاه إياه فنبذه الشيطان فى البحر، فذهب ملك سليمان وجلس الشيطان على كرسيه... ثم يسوق الموروث الأحداث بتمامها كما فى الرواية الأولى.

ويحكى وهب بن منبه فى كتابه (التيجان) عن هذه المحنة فيقول: إن خاتم سليمان لما سقط من يده ذهبت الطير وسكنت الريح. أراد الله بذلك أن يبتلى سليمان، فلما سلب ملكه علم الناس أنه لمنسى من ذكر الله، فخرج سليمان هارباً يجول القوافى ويتضرع إلى الله. وكان أحد الشياطين ساحراً، فكتب السحر وجعله تحت كرسى سليمان وصعد على كرسيه ودخل على نسائه، وآزره آصف وهو لا يعلم أنه شيطان. فلما نظر آصف إلى فعل ذلك الشيطان أنكره، ثم رد الله لسليمان ملكه بعد ذلك(٤٩). ويقول الأستاذ فاروق خورشيد(٥٠) إن هذه القصة تجعل الشيطان فاعلاً بذاته، وقادراً على تعلم السحر وإتيانه، وهى صورة نجدها واضحة فى ألف ليلة وليلة وفى كثير من الحكايات الشعبية؛ حيث يتحكم الشيطان فى سلوكه وظهر فى صورة مالا يقدر عليه بشر، وهى صورة توجد أيضاً فى سيرة سيف بن ذى يزن. وتتردد شخصية الوزير آصف كثيراً فى الأعمال الشعبية العربية، فنرى أن سيف آصف هو الذى يشق به سيف بن ذى يزن طريقه إلى النصر على أعدائه.

ويقول موروث آخر إن كتب السحر سرقتها الشياطين من سليمان فى غفلة من وزيره آصف؛ حيث يتحول شيطان منهم إلى صفة سليمان عندما فتن بالخيل، وقال البعض إن الشياطين كتبوا السحر والنيرجات - التى هى أخذ كالسحر وليست به، وإنما هى تشبيه وتلبيس - كتبوا ذلك على لسان آصف، ودفنوه حين انتزع الله ملك سليمان، ولما مات سليمان

استخرجوه، وزينوا للناس أن سليمان ملك ملكه بهذا السحر، والتنزيل يقول: «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر»[٥١].

ومعلوم أن الموقف الرسمى للإسلام يرفض هذه الروايات، فلم يرد بها قرآن ولا نقل صحيح. والشيطان لايتشبه بالأنبياء، وعبادة المرأة لصورة أبيها بدون علمه لا جريرة له فيها ولا عقاب. وتسخير الجن لسليمان إنما كان بعد الفتنة لا قبلها، بدليل قوله تعالى: «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسداً ثم أناب. قال ربى اغفر لى وهب لى ملكاً لا ينبغى لأحد من بعدى إنك أنت الوهاب. فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب. والشياطين كل بناء وغواص»[٥٢]. وقد ذكر الفخر الرازى فى تفسيره وجوهاً كثيرة فى ذلك، أفضلها أن سليمان ابتلى بمرض شديد ضنى منه حتى صار لشدة مرضه جسداً أو جسماً بلا روح، ثم أناب؛ أى رجع إلى حالته الصحية كما كان.

ويروى الشيخ الشعراوى[٥٣] قصة استخدام الشياطين للسحر فيقول : قيل من قبل إنه عندما أعطى الله تعالى سليمان الملك كان الشياطين يستخدمون السحر للإفساد فى الأرض، فقام سليمان بجمع تمائم هذا السحر ودفنها فى الأرض..ولما مات سليمان قالت الشياطين إنه كان يحكمهم بالسحر... ودلت على المكان الذى أخفى فيه سليمان هذه التمائم... والشياطين حاولت الخداع بأن سليمان قد أوتى ملكه عن طريق السحر، وليس برسالة من الله سبحانه وتعالى، والله يبرئ سليمان من هذه التهمة، ويقول إن سليمان لم يكفر؛ بل أوتى رسالة حقيقية من الله سبحانه وتعالى، والذين كفروا هم الشياطين الذين أطلقوا هذه القصة غير الحقيقية على سليمان.

موروثات مرتبطة بفكرة خاتم سليمان

ويبدو أن فكرة خاتم سليمان الذى تكمن فيه قوى خارقة كانت سبباً فى ظهور الكثير من المأثورات العربية وغيره؛ حيث كان بطل هذه المأثورات (الخاتم المطلسم). ونتخير من هذه المأثورات حكايتين مما أورده أصحاب الرسائل[٥٤] عن أفلاطون أنه ذكر فى المقالة الثانية من كتاب السياسة : «أن جرجيس الذى فى أهل مدينة أوروبا كان رجلاً يرعى الغنم.. وجاءت فى هذا الزمان أمطار، وكان معها زلزال، فانشق موضع فى الأرض وصارت فيه حسفة فى الموضع الذى كان فيه ذلك الرجل... فعجب منه ونزل إليها، ورأى هناك ضمن ما رأى... فرساً من النحاس، فاطلع فى جوف الفرس فإذا بإنسان ميت... ولم يكن عليه شئ أصلاً، سوى خاتم ذهب كان فى يده، فأخذ الخاتم... واتفق أن الرعاة اجتمعوا على ما جرت عادتهم... لينهوا إلى الملك أمر أغنامه، وحضر معهم الراعى وهو لابس لذلك الخاتم، فبينما هو جالس مع سائر الرعاة إذ عرض له أن ضرب بيده إلى خاتمه، فأداره فى أصبعه حتى صار فصُّه إلى داخل مما يلى راحته، فلما فعل ذلك خفى عن الذين كانوا معه... وجعلوا يتكلمون فى أمره مما يدل على أنه قد انصرف، وكان هو يتعجب من ذلك... ثم ضرب إلى خاتمه فأدار فصُّه إلى الخارج، فصار القوم يرونه. فلما فهم أنه متى أدار فصه إلى الداخل استتر واحتجب عن البصر، ومتى أداره إلى الخارج ظهر، احتال أن يصير فى عداد الرسل إلى الملك، فلما وصل إليه قتله وجلس مكانه».

وحكاية أخرى رواها إخوان الصفاء[٥٥] عن ابن معشر جعفر بن محمد المنجم، عن رجل كان معه خاتم يلبسه فلا يتغير منه شئ، ويلبسه غيره فيضحك ولا يتمالك نفسه من الضحك حتى ينزعه... ومعه قلم يكتب به، فإذا أخذه غيره فلا تنطلق إصبعه، ويبرر الإخوان ذلك بأنه من علاج الطلسمات.

وموضوع خاتم سليمان ظهر فى الكثير من الحكايات الشعبية العربية والإفريقية. نذكر منها نموذجاً من الفولكلور النوبى، وهى أسطورة معروفة بـ (الخاتم الذى يحقق الأمانى)[٥٦]. وتحكى الأسطورة قصة رجل كان له ثلاثة أبناء وثلاثة بيوت، وكان فى أحدها ذهبه وفى الثانى فضته وفى الثالث ديكته. واستدعى أولاده الثلاثة وهو على فراش المرض، وقال : أنت يا سليمان سيكون لك الذهب، وأنت يا هيكل سيكون لك الفضة، وأنت يا عمر ستكون لك الديكة. فقال عمر فى نفسه، ماذا أفعل بالديكة؟ وبعد أيام أخذ عمر ديكاً إلى تاجر، ودهش أن التاجر دفع له أربعين جنيهاً ثمناً للديك، وطلب التاجر من زوجته أن تطهو الديك دون أن تشق بطنه. وذهب عمر متسللاً إلى بيت التاجر يستطلع أمر الديك، وعندما رأى الزوجة تحمل الديك المطهو قفز واختطفه وأطلق ساقيه للريح...ولم يلحق به التاجر وزوجته... وجلس عمر يتناول وجبة شهية، وتعجب حين وجد فى حقوق الديك خاتماً عجيباً، وأخذ الخاتم ليصنع منه صورة يقدمها إلى خطيبته وتركه عنده، وعندما حك الصائغ الخاتم نطق الخاتم، وقال : «خادمك المطيع يا مولاى، ما عليك، إلا أن تتمنى أى شئ... فطلب الصائغ قصراً فى النيل، وأقام الخادم له قصراً بديعاً».

وعاد عمر إلى الصائغ ليأخذ النسخة من الخاتم فوجده قد رحل، وقيل له إن الصائغ قد وجد خاتماً يحقق له الأمانى،

وأنه يعيش الآن فى وسط النيل...، وتدور أحداث الأسطورة حول تكليفه (كلباً وقطة وفأراً) بإحضار الخاتم. ويلاحظ فى هذه الأسطورة ثلاثة (عناصر) تجعلها إحدى الموروثات التى انطلقت من فكرة (خاتم سليمان)، هذه هى : وجود الخاتم الذى يؤثر فى الكائنات ويحقق الأمانى، وجود مجموعة من الحيوانات (كلب - قطة - فأر) وهى مسخرة رغم تناقضها، إلى جانب «السمكة» بوصفها رمزاً، ضياع الخاتم ثم العثور عليه.

رابعاً : قمقم سليمان لسجن الجان العاصى

يقول الموروث الشعبى إن سليمان عليه السلام لما كان يستخدم الجن، فمن كان يطيعه منهم فهو مؤمن مسلم، وأما من عصاه فكان عقاب سليمان له أن يسجنه فى قمقم نحاس، ويلحمه بالنحاس المنصهر أو الرصاص ثم يختم القمقم بخاتم سليمان، ويدفن فى باطن الأرض أو يرمى به فى ظلمات المحيط(٥٧)، عقاباً له حتى يوم القيامة. فإذا تصادف وفتحه أحد، خرج منه الجنى نامى الجسم، أو خرج على شكل دخان يرتفع حيث يظهر من خلاله الجنى. وقد يؤذى الجنى فاتح القمقم، وقد يحقق له بعض أمنياته.

وتدور فكرة الكثير من الموروثات الشعبية حول فكرة هذا القمقم، منها ما جاء فى ألف ليلة وليلة؛ حيث أحداث قصة الصياد والعفريت(٥٨)، فتحكى القصة أن صياد سمك فقير ألقى بشبكته فى الماء أربع مرات : فى الأولى تمسك الشبكة بجثة حمار، وفى الثانية يجد فيها رملاً وطيناً، وفى الثالثة يعثر على أعشاب وزجاجات محطمة، أما فى المرة الرابعة فتصطاد الشبكة قمقماً من النحاس، وعندما يفتحه تنطلق منه سحابة من الدخان تتشكل فى صورة عفريت (جنى ضخم) يهدد الصياد بالقتل على الرغم من توسلاته. ويستطيع الصياد بالخدعة والحيلة أن ينجو بنفسه ويعيده إلى القمقم من جديد، وذلك أنه سأل العفريت أن يريه كيف كان بداخل القمقم الصغير، وما أن يعود العفريت إلى القمقم حتى يغلقه عليه ويلقى به فى الماء. وفى هذه القصة يعترف العفريت بأنه أغضب سيدنا سليمان ولهذا سجنه فى القمقم.

ونرى أن هذه القصة قد انتقلت إلى بعض الثقافات(٥٩) فى صور متعددة؛ حيث يتشكل العفريت ويظهر على هيئة حيوان أسطورى رهيب يهدد بافتراس البطل الذى يتضاءل أمامه. ولا ينقذه إلا ذكاء البطل، فيتحدى الوحش قائلاً: إنه من السهل عليه أن يبدو فى صورة هذا الحيوان الوحش، لكنه لا يستطيع أن يتحول إلى حيوان صغير، فأر مثلاً أو طائر، ويحاول الوحش أن يثبت له قدراته غير المحدودة، فيتحول إلى ذلك الحيوان الضئيل، وعندئذ يتمكن منه البطل ويقضى عليه.

وتصور قصة «الشيخ والزجاجة»(٦٠) التى جمعها الأخوان جريم، حيث يستغرق الصبى فى أحلام اليقظة لأن أباه منعه من الذهاب إلى الغابة، وتجعل الحكاية من الحلم حقيقة. فبينما كان الابن يبحث عن أعشاش الطيور فى الغابة، يسمع صوتاً يناديه ويستنجد به ليطلق سراحه قائلاً : «اجعلنى أخرج من هنا!»، وهكذا يلتقى مع شبح الزجاجة الذى يهدد بقتله لأنه سجن طويلاً، ويحدث نفس ما حدث فى حكاية «الصياد والعفريت»، فيعود الشبح للزجاجة، ويطلق الصبى سراحه، حين يعطيه قضيباً يضمد كل الجروح بناحية منه، ويحول الجانب الآخر منه كل شئ إلى فضة عند ملامسته، ويصبح الصبى ثرياً، كما يصبح أشهر الأطباء.

ويقول الموروث الشعبى إن سليمان سخر الكثير من الجان كعقاب لهم لخدمة بعض الأدوات كعبيد أو خدام يلبون رغبات من يملك هذه الأداة. من ذلك اللوح الذى يتحكم فى الجنى عيروض الذى يخدم سيف بن ذى يزن فى سيرة سيف، وكذلك الخادم الموكل بالسوط المطلسم، والطاقية المخفية، والجراب الذى لا ينفد ما فيه. وكثيراً ما يتردد فى ألف ليلة وليلة تلك الأقسام التى وضعها سيدنا سليمان لقهر الجنى - كما يقول الموروث - يردد هذه الأقسام الكاهن أو الساحر لإرغام الجنى على الطاعة وتنفيذ الأوامر.

ويتحدث ابن النديم فى الفهرست(٦١) عن الجن المؤمن على يد سليمان، فيقول: «وهم سبعون، زعموا أن سليمان بن داود صلى الله على نبينا وعليهما السلام جلس وأحضر رئيس الجن والشياطين واسمه فقطس وعرضهم، فعرفه فقطس اسم واحد منهم وفعله فى ولد آدم، وأخذ عليهم العهد والميثاق، فإذا أقسم عليهم بذلك العهد أجابوا وانصرفوا. والعهود أسماء الله عز وجل». وجاء فى التنزيل الكريم أن هؤلاء الجن: «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات»(٦٢).

ويرتبط تاريخ الجن بأساطير عدة لم يذكرها القرآن، ويتفق الجميع على أن الجن خلقوا قبل الإنسان، ويعتقد العامة أن الأرض كان يسكنها قبل آدم جنس من المخلوقات يختلف عن البشر شكلاً وقوة، وإن أربعين ملكاً من هؤلاء، أو اثنين وسبعين تبعاً لقول آخر، سمى كل منهم سليمان(٦٣)، حكموا هذه الكائنات تباعاً، وكان آخر هؤلاء السليمانيين يسمى جان بن جان.

* * *

خاتمة...

تعرضنا فى السطورالسابقة لجملة من الموروثات الشعبية التى نعتناها بـ «الموروثات السليمانية»، وقد حددنا منها أربعة مجالات؛ هى : العهود السبعة السليمانية وأسطورة أم الصبيان، والأقسام والعزائم السليمانية، وخاتم سليمان، ثم قمقم سليمان. وأوضحنا بعض الطقوس الخاصة التى ترتبط بهذه المجالات، دون أن نحاول التعرض لوصفة كاملة. وقد لاحظنا مدى قوة المعتقد المرتبط بهذا الموروث الذى يسانده أصحابه بنصوص إيمانية لتدعيمه بهالة من التقديس، والإيحاء بوجود طاقة غيبية لقوى خفية يمكن تسخيرها للتعامل والتغلب على القوى الأخرى، ولحل المشكلات والقضايا وعلاج الأمراض التى أخفق الفرد حيالها؛ بمعنى أن القوى الخفية تستجيب للموروث السليمانى، باعتباره صيغة سحرية فعالة؟!

وقد لاحظنا شيوع الكلمات العربية والتى يقال إنها سريانية أو عبرية، وهو تقليد سائد فى مصنفات السحر الشعبى إمعاناً فى الغموض والدلالات غير المباح بهـا، مما يضفى على الـ رس صفة الترميز أو التشفير. وإن محاولة إماطة اللثام عن هذه الرموز يعد ضرباً من العبث، وطريقاً ملغوماً بالمخاطر. وعندما تؤمن الجماعة الشعبية بهذا المعتقد، إنما تتبنى بذلك اتجاهاً انسحابياً بعد عجزها عن التعامل مع الواقع، ومن ثم تضرب فى أطناب الغيب، ويتواصل هذا الاتجاه ويتسع نطاقه لدى قطاعات لا يستهان بها.

وقد يرى البعض أن شيوع مثل هذه المعتقدات تمثل شكلاً من أشكال (الاختراق) الذى يستهدف التأثير على المجتمع، ولكن تدلنا قراءة التاريخ - فضلاً عن دواعى المنطق - أن حالات الهروب من الواقع وثيقة الصلة بوطأة أو قسوة الظروف المعيشية، فحين تتزايد الضغوط على الناس، تتجه فئات منهم إلى الانسحاب والفكاك إلى عوالم أخرى.

الهوامش والمراجع:

١ - نعنى بها ما يعرف فى مجال السحر الشعبى بمجموعة من الموروثات التى ترتبط بالخيال الشعبى؛ نذكر منها (العهود السليمانية، العزائم السليمانية، خاتم سليمان، قمقم سليمان)، وكلها أشياء ترتبط بجان سليمان بن داود عليهما السلام.

٢ - يعرف الممارس فى جزيرة العرب بـ «الفقيه»، وفى مصر يقال له الساحر أو الشيخ، وفى السودان يسمونه الفقير...

٣ - فريدريش فون ديرلاين : **الحكاية الخرافية** (ت: نبيلة إبراهيم) مكتبة غريب - القاهرة ١٩٨٧، ص ٨٤، ١٦١.

٤ - محمد حافظ دياب، الكتابة على الجسد، الهوية والسؤال السوسيولوجى، مؤتمر الثقافة الفنية التشكيلية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٣١، ٣٢.

٥ - A. Fodor: "Noteson an Arabic Amulet Scroll", Acta **Orientalia** Budapest, Tomus 27,2978, pp.269-289.

٦ - جاء فى إخوان الصفاء وخلان الوفاء أن «أم الصبيان» هى داء الصرع، ويوصف دواء هذا الصرع باستعمال عود الصليب، انظر **إخوان الصفاء**، م٤ - ط دار صادر - بيروت، ب ت، ص ٣٠٧.

٧ - القرينة : هى أحد أسماء «أم الصبيان» التى يتكرر ورودها فى مصنفات السحر الشعبى. وتذكر العجائز أن لكل ذكر من الأطفال أختاً من الجن، وللأنثى أخاً منهم، ولما كانت الأخت تحب أخاها، فهذه الأنثى من الجن تسعى فى هلاك أخيها الحقيقى لكى تفوز بمحبته، ولذلك حينما تدعو الأم على ابنها تقول له (حبتك اختك). انظر عبدالرحمن إسماعيل، طب الركة، ط١، المطبعة البهية القاهرة، ١٣١٠هـ، ص ٤٨. وقد وردت أسماء كثيرة لأم الصبيان، راجع بعض هذه الأسماء فى (السيد الحسينى، **البيان فى السحر والجان**، ط٢، مطبعة النصر، القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٤، ١٠٨.

٨ - للمزيد من النصوص انظر : S.M.Zwemer, "Haire of The Prophet Ignace Goldziher Memorial, Vol.,I, Budapest, 1948, 48, n.2.

٩ - طبعة عن أصل مخطوط مؤرخ فى ٢٠ ربيع أول ١٣٤٦هـ، بيد على محمد الصباغ، الناشر محمد على الجندى، ش. جوهر الصقلى بجوار الحسين، القاهرة.

١٠ - فى مطلع هذا القرن نشرت قائمة طويلة من الأحجبة الشعبية، انظر: E.Doutte, Magie et Religin l'Afrijue du Nord Alger, 1909.

وبعض الأحجبة المشابهة (للعهود السليمانية السبع) عرفت عند الأقباط باسم (السبع ملوك)، (صلاة الست)، (صلاة الأنبا شنودة)، (صلاة يوحنا الوزير).

١١ - جلال الدين السيوطى، **الرحمة فى الطب والحكمة**، مطبعة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٨١ - ١٨٣.

١٢ - الأسماء المذكورة هى : «الهمة بنت الهمة، أم الصبيان، قلنوش، مقاوش، بلوش، قرقوش، عمروش، إيلاقوش،

قمطنوش، قوش، مقرفنوش، أم ملدم. وقد وردت أسماء أم الصبيان بصور متعددة، وغالباً ما كانت متطابقة، راجع السيوطي، المرجع السابق، ص ١٨٠/ ١٨١، ١٨٢، ١٨٣.

١٣ ـ السيوطي، المرجع السابق، ص ١٧٧ ـ ١٨١.

١٤ ـ الطهاطيل كما تذكر في مصنفاتها سبعة هم: (لهطهطيل ـ معطهطيل ـ قهطهطيل ـ هـهطهطيل ـ نهطهطيل ـ جهطهطيل ـ للهطهطيل) انظر المرجع نفسه ص ١٨١.

١٥ ـ **قطايف اللطايف**، مطبعة التاليف، القاهرة ١٨٩٤، انظر أيضاً سعد الخادم، الخرز الشعبي والعقائد المرتبطة به، **الفنون الشعبية** (٦)، مايو ١٩٦٨، ص ٤٥ ـ ٥٤.

١٦ ـ القسم، العزيمة، التوكيل، العهد، تأتي جميعاً في معنى واحد تقريباً.

١٧ ـ محمود نصار: **التحف الجوهرية في العلوم الروحانية**، جـ٢، مكتبة الجمهورية، القاهرة ب ت، ص ١٠٨ ـ ١١٠.

١٨ ـ مذهب: هو (عبدالله سعيد المذهب) من الملوك الأرضية، يومه هو (الأحد)، والحاكم عليه من الملوك العلوية (روقيائيل)، وله من الحرف حرف (ف)، ومن الأسماء (فرد)، ومن الكواكب (الشمس)، ومن البروج (الأسد)، ومن المعادن (الذهب)، ومن البخور (السندروس)، ومن الرموز الخاتم المعروف (✡) أو (✱). (انظر: الشيخ محمد التونسي المغربي، **سر الأسرار في استحضار الجن وصرف العمار**، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ٧، ٨). (انظر أيضاً عبدالفتاح الطوخي، **إغاثة المظلوم في كشف أسرار العلوم**، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١١). وهناك تعريفات لكل من مرة والأحمر وبرقان وشمهورش... إلخ؛ باعتبارهم روحانية أيام الأسبوع السبعة، كما يقولون.

١٩ ـ الهيكل: الضخم من كل شئ، عرف في الجاهلية بأنه بيت الأصنام، ولم يعرف في الإسلام. ويطلق على البيت الضخم المقدس الذي يشيده اليهود لإقامة الشعائر الدينية. والهيكل موضع في صدر الكنيسة يقرب منه القربان. (**المعجم الوسيط**، ط ٣ ص ١٠٣٠).

٢٠ ـ عبدالفتاح الطوخي، **المندل والخاتم السليماني والعلم الروحاني للإمام الغزالي**، ط ٢ مكتبة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص٧٥.

٢١ ـ أدوناي: بمعنى السيد، مالك الملوك ورب الأرباب. وهو اسم من أسماء الله ورد في الكتاب المقدس (انظر القس منيس عبدالنور، **أسماء الله في الكتاب المقدس**، دار الثقافة المسيحية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٣٤، ٧٤.

٢٢ ـ إيل شداي: عبرية معناها أنا الله القدير. وقد ترجم علماء اليهود (شداي) بمعنى الذي يشبع كل الاحتياجات، (آل) بمعنى الهدف فيكون المقصود أن الله هو هدف الإنسان الأسمى، وأنه تعالى محل أشواق قلب البشر، (المرجع نفسه ص ١٢، ١٣، ٥٠). و (ايل) EL هو كبير الآلهة عند الكنعانيين، ولقبه الثور الكبير ويعني القوة (انظر ـ
Chelds Brevard, Myhn and Reality in Old Testament, London, 1959, p. 10FF.

٢٣ ـ يزعمون أن السيد ميططرون مطلع على ما في جانب الكرسي الأيمن من الأمور، ويعلم تصريف القلم، ويتصل باللوح المحفوظ، ويقربه من المرتبة والمقام الأمين والحضرة الفردانية من الملك ميكائيل عليه السلام. وهم يدعون أن للسيد ميطظرون مكانة عند كل من الروحانية العلوية والسفلية، (انظر عبدالفتاح الطوخي، النور الرباني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ب ت، ص ٥.

٢٤ ـ عبد الفتاح الطوخي، **إغاثة المظلوم**، ص ٤٠.

٢٥ ـ عبدالفتاح الطوخي، **الكباريت في إخراج العفاريت**، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٩، ص ٦، ٧.

٢٦ ـ محمود نصار، المرجع السابق، ص ٣٢ ـ ٣٧.

٢٧ ـ أحمد أمين، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣، ص ١١٨، ١١٩.

٢٨ ـ عبدالرازق نوفل، **عالم الجن والملائكة**، مطبعة الشعب، القاهرة، ب ت، ص ٢٨.

٢٩ ـ عبدالفتاح الطوخي، **البداية والنهاية في علوم الحرف والأوفاق والأرصاد والروحاني**، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٢٣ ـ ١٣٥.

٣٠ ـ الشيخ علي أبو حي الله المرزوقي، **الجواهر اللماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والساعة**، مكتبة القاهرة ١٩٥٩، ص ٢١.

٣١ ـ ابن الحاج التلمساني المغربي، **شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى**، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١٠٦.

٣٢ ـ الطوخي، **إغاثة المظلوم**، ص ٦٢.

٣٣ـ عبدالفتاح الطوخى، **سحر الكهان فى حضور الجان**، مكتبة الجمهورة، القاهرة، ب ت، ص ٤٣، ٤٤. والكلمات الأساسية الواردة فى السحر الشعبى العربى بعامة يمكن رؤيتها فى: H.A. Winkler: Siegel und Chara Ktere in der **Muhammedani Schen** Zauberei (Berlin 1930).
E. Westermark, Survivance Pacinnes dans la Civilisation Mahometane, Paris, 1935.

٣٤ـ المرجع نفسه ص ١١٦.

٣٥ـ الطوخى، **إغاثة المظلوم**، ص ٤٥.

٣٦ـ السيوطى، المرجع السابق، ص ١١٧.

٣٧ـ المرجع نفسه، ص ١٢٠.

٣٨ـ الشيخ أحمد الديربى، **مجريات الديربى الكبير المسمى بفتح الملك المجيد المؤلف لنفع العبيد**، مطبعة عبدالسلام شقرون، القاهرة ١٩٩، ص ١١٠.

٣٩ـ ابن الحاج التلمسانى المغربى، المرجع السابق، ص ١١٤.

٤٠ـ السيوطى، المرجع السابق، ص ٣٤.

٤١ـ المرجع نفسه، ص ٢٠٥.

٤٢ـ عبدالفتاح الطوخى، **تسخير الشياطين فى وصال العاشقين**، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٣.

٤٣ـ المرجع نفسه، ٧٣.

٤٤ـ محمود نصار، المرجع السابق، ص ٢٧ (يلاحظ أن الخاتم النجمة يكون تارة نجمة خماسية ص ٦٧، وتارة أخرى سداسية فى ص ٢١ من المرجع نفسه) وهى ظاهرة نراها كثيراً فى كتب السحر، ويدل ذلك على تأرجح الرمز بين الدلالة الإسلامية والدلالة العبرية، أو بالأحرى الأثر العبرى الواضح.

٤٥ـ محمود نصار ـ المرجع السابق.

٤٦ـ الطوخى، **المندل والخاتم**، ص ٢٨.

٤٧ـ يذكر صاحب التحف الجوهرية أن بخور الخير هو: (جاوى وعود هندى ومستكى ولبان ذكر وعود قاقلى)، وأن بخور الشر هو (صبر ومر ومقل أزرق وقشر بصل) ـ المرجع السابق، ص ٢٧.

٤٨ـ عبدالوهاب النجار، **قصص الأنبياء**، مطبعة النصر، الاهرة ١٩٣٦.

٤٩ـ المرجع نفسه، ص ٣٨٧ ـ ٣٩٢.

٥٠ـ فاروق خورشيد، **الموروث الشعبى**، ط ١، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص ٩١ ـ ٩٢.

٥١ـ إبراهيم أبو زهرة: **إبطال السحر بالقرآن**، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٦، ٣٧.

٥٢ـ **قرآن كريم**، سورة ص: ٣٤ ـ ٣٧.

٥٣ـ إبراهيم أبو زهرة، المرجع السابق، ص ١٢٨، ١٢٩. (عن رأى فضيلة الشيخ الشعراوى).

٥٤ـ **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، دار صادر، بيروت، م ٤، الحكاية الخرافية ص ١٣٢، ١٨٢.

٥٥ـ المرجع نفسه، ص ١٣٢.

٥٦ـ جمال محمد أحمد، (ت وتقديم: عبدالحميد يونس)، **حكايات من النوبة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص ٤٧، ٥٠.

٥٧ـ فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص ٨٩، ٩٠.

٥٨ـ عبدالتواب يوسف، **قراءة جديدة لألف ليلة وليلة**، مؤتمر القيم والمقومات الفنية الثقافية فى المأثورات الشعبية المصرية، جامعة الدول العربية، القاهرة ١٦ ـ ١٨ يونيو ١٩٨٦، ص ١٣.

٥٩ـ المرجع نفسه ص ١٤.

٦٠ـ المرجع نفسه، ص ١٤ وما بعدها.

٦١ـ ابن النديم، فى الفن الثانى من المقامة الثامنة (انظر فاروق خورشيد، المرجع السابق، ص ٩٠).

٦٢ـ سبأ ـ ١٣.

٦٣ـ إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، (ت: سهير دسوم)، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٩١، ص ٢٣٢.

عناق المستحيل
زواج الإنس والجن بين فكر العلماء وخيال الأدباء

إبراهيم كامل أحمد

غرام الإنس والجن

الاعتقاد فى الجن موغل فى القدم بين العرب، وقد حفلت أشعار العرب وأخبارهم بذكر الجن، بل أكثر من هذا، وردت أخبار عن غرام الإنس والجن، وتخطى الغرام حدود العفة فصار زنا.

فقد ذكر صاحب كتاب «خير البشر بخير البشر»[1] أن فاطمة بنت النعمان التجارية قالت: قد كان لى تابع من الجن، فكان إذا جاء اقتحم البيت الذى أنا فيه اقتحاماً. فجاءنى يوماً فوقف على الجدار، ولم يصنع كما كان يصنع. فقلت له: ما بالك لم تصنع ما كنت تصنع صنيعك قبل؟ فقال: إنه قد بعث اليوم نبى يحرم الزنا.

ويحدثنا الحافظ ابن أبى الدنيا فى كتابه «الهواتف»[2] عن ابنة عمرو بن مالك التى طلب منها أن تأتى بالماء من الغدير، فوافاها عليه جان فاختطفها، فذهب بها. اختطفها فى الجاهلية، وعادت لأبيها فى زمن عمر بن الخطاب.

وينقل الدميرى فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى»[3] عن امرأة قولها: «إن جنياً يأتينى كما يأتى الرجل المرأة».

لعل السبب فى أن الحكايات تقتصر على تعرض نساء الإنس لاختطاف الجن لهن أو الزنا بهن، أن الجن مخلوقات خفية، ترى الإنس، وهم لا يرونهم. فالله تعالى يقول عن إبليس قطب الجن: «إنه يراكم هو وقبيله من حيث لا ترونهم»[4].

ويرجع الإمام جلال الدين السيوطى عدم رؤية الإنس للجن للطافة أجسادهم أو عدم ألوانهم[5].

ولا يعنى ما سبق أن الجنيات لا يعشقن رجال الإنس، فالجاحظ[6] يقول: إن الجنيات إنما تتعرض لصرع رجال الإنس على جهة العشق فى طلب الفساد.

عفريت أذله العشق

العفريت هو القوى المارد من الشياطين. ويروى لنا القزوينى فى كتابه «عجائب المخلوقات»[7] قصة عفريت اختطف جارية من فزارة. ولكنه وقع فى حبها فأبلى الحب جسده وعذبه الوجد وأذله العشق، فعرض على الرجل الذى تصدى لتخليصها أن يجز ناصيته رغم ما فى هذا من الهوان

أو أن يأخذ ما يشاء من الإبل أو أن يخدمه أيام حياته فى سبيل أن يترك له محبوبته. ولما يئس من الرجاء عبر عن ما يقاسى من الوجد بقوله:

بلى جسدى والحب يبلى جديده

ولم يبل منى إذ بلى جسدى، وجدى

مسكين ذلك العفريت العاشق يثير الشفقة ويستدر العطف ويستحق الرثاء.

غرام الإنس والجن فى الليالى

لعب الجن (ذكوراً وإناثاً) أدواراً لا يستهان بها فى حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أضفى وجود الجن فى الحكايات لمسة من السحر الآسر عليها، وأضاف إليها التشويق المثير من الخيال الشعبى الخصب. فمن الحكايات التى يشارك فيها الجن نتعرف على المعتقدات الشعبية فى الجن والتى بلورها القاص الشعبى فى تلك الحكايات.

فى الصفحة الثانية لكتاب الليالى، وفى حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان – وهى الحكاية الأم التى ستتولد منها باقى حكايات الليالى - نلتقى بغرام الجن بالإنس[٨]، والذى يدفع الجن إلى اختطاف فتاة الإنس ليلة عرسها. وربما كان الجنى معذوراً فهى صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. وعلى الرغم من أن الجنى العفريت وضع الصبية فى علبة وجعل العلبة داخل صندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعله فى قاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج إلا أن القاص الشعبى - ولكى يكسب جولة لبنى آدم فى الصراع مع إبليس وقبيله - يجعل الصبية تخونه وتستغفله مع كل من تلقاه. حتى أنها صنعت عقداً فيه خمسمائة وسبعون خاتماً، أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بها على غفلة قرن هذا العفريت. وقد أضافت إلى العقد خاتمى الملك شهريار وأخيه شاه زمان.

وفى حكاية التاجر مع العفريت[٩] تحب جنية إنسياً وتتزوجه فى صورة إنسية - فالجن قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، ولها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة[١٠] - وعندما يحسده أخواه على ماله وكثرة بضاعته فيلقياه من على ظهر السفينة إلى البحر، تنتفض زوجته وتصير عفريتة وتحمله وتطلعه على جزيرة. ثم تكشف له عن سرها: اعلم أنى جنية رأيتك فحبك قلبى، وأنا مؤمنة بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم، فجئتك بالحال الذى رأيتنى فيه - عليها خلق مقطع - فتزوجت بى. فالقاص الشعبى يجعل الجنية تعشق الإنسى ليس لجمال صورته ولكن لكريم أخلاقه فهى تتصور له بصورة جارية عليها خلق مقطع تقبل يده وتسأله: يا سيدى هل عندك إحسان ومعروف أجازيك عليهما؟ فيجيبها الإنسى: نعم إن عندى الإحسان والمعروف ولو لم تجازينى - لقد حرص القاص الشعبى على الرد على ادعاء إبليس «أنا خير منه، خلقتنى من نار وخلقته من طين[١١]».

أما قول الجنية أنا مؤمنة بالله ورسوله فيستند إلى القرآن الكريم وآراء علماء المسلمين؛ فالله تعالى يقول لرسوله الكريم: «وإذ صرفنا إليك نفراً من الجن يستمعون القرآن، فلما حضروه قالوا أنصتوا، فلما قضى ولوا إلى قومهم منذرين»[١٢]. ويصدر الدميرى - وهو من علماء المسلمين المعتبرين - حكماً[١٣] نصه: «أجمع المسلمون قاطبة على أن نبينا محمداً ﷺ مبعوث إلى الجن كما هو مبعوث إلى الإنس. قال الله تعالى: «وأوحى إلى هذا القرآن لأنذركم به، ومن بلغ»[١٤] والجن بلغهم القرآن. وقال (صلى الله عليه وسلم) : «إن بالمدينة جناً قد أسلموا»، وكان الجن المسلمون يسعون إلى التفقه فى دينهم، فقد أخبر القاضى الفقيه على الخاعى (ت٤٩٢هـ/ ١٩٨م)[١٥] أن الجن كانوا يأتون إليه، ويقرءون عليه، لذا كان يقال له قاضى الجن، وهو من أصحاب الشافعى، وقد جمع أحمد بن الحسين الشيرازى أحاديثه فى عشرين جزءاً، وسماها: الخلعيات...».

فى حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان[١٦] يقدم لنا القاص الشعبى - المغرم بالعجائب - العفريتة المؤمنة ميمونة بنت الدمرياط التى يبهرها حسن الملك قمر الزمان، وحين رأته سبحت الله وقالت تبارك الله أحسن الخالقين. وميمونة لها أجنحة فتحتها وطارت ناحية السماء فقابلت العفريت دهنش وله أيضاً أجنحة، وكان قادماً من الزيارة التى يقوم بها كل ليلة للملكة بدور الإنسية التى عشقها فصار فى كل ليلة يتوجه إليها ينتظرها ويتملى بوجهها يقبلها وهى نائمة بين عينيها ومن محبته لها لا يضرها. ويحتدم النقاش بين ميمونة ودهنش حول حسن من يحبان؛ فدهنش يقول لميمونة: محبوبتى بدور أحسن من محبوبك، وهى تقول له: بل معشوقى أحسن من معشوقتك، وتكاد أن تبطش به فيطلب منها أن يحتكما إلى من يفصل الحكم بينهما بالإنصاف؛ فتستدعى ميمونة العفريت قشقش وهو أعور أجرب وعيناه مشقوقتان فى وجهه بالطول وفى رأسه سبعة قرون وله أربع ذوائب من الشعر مترسلة إلى الأرض ويداه مثل يدى القطرب (الذكر من السعالى) له أظفار كأظفار الأسد ورجلان كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار.

ويفسر لنا وصف العفريت قشقش لماذا يعشق الجن الإنس؛ فالله تعالى خلق الإنسان فأحسن خلقه وأبدع صورته فجاء فى أحسن تصوير؛ حيث خلقه مستوى القامة متناسب الأعضاء متصفاً بالعلم والفهم. وقال تعالى عنه: «لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم»[١٧]، وكان من بين البشر نماذج خالدة فى الحسن والجمال كيوسف عليه السلام.

وقد استمد القاص الشعبى هذا الوصف مما ورد فى الكتب فحوافر الحمار مستمدة من زعم العرب أن الجن والشياطين والغيلان يتحولون فى أية صورة شاءوا إلا الغول فإنها تتحول فى جميع صور المرأة ولباسها إلا رجليها فلابد أن يكونا رجلى حمار[١٨]. وفى خبر يروى عن أبى بن كعب أنه شاهد جنياً وقال له ناولنى يدك فلما تناولها إذا هى يد كلب وشعر كلب[١٩]. وقد روى وهب بن منبه (٢٠ - ١١٠هـ/ ٦٤١ - ٧٢٨م) - وهو يعد فى التابعين ومؤرخ كثير الإخبار عن الكتب القديمة، وهو عالم بأساطير الأولين ولاسيما الإسرائيليات[٢٠] - أنه كان يلقى جنياً فى الموسم كل عام فيسأله ويخبره. وقد لقيه عاماً فى الطواف فلما قضيا طوافهما قعد فى ناحية المسجد. وطلب وهب من الجنى أن يناوله يده فإذا هى مثل برثن (إصبع) الهرة وإذا عليها وبر ثم مد يده حتى بلغت منكب الجنى فإذا مرجع (أسفل الكتف) جناح. وأما وصف العفريت بأن عينيه مشقوقتين فى وجهه بالطول فقد أخذه القاص من حديث للقاضى جلال الدين بن القاضى حسام الدين الرازى حنفى[٢١] عن زواجه من جنية لها عين واحدة مشقوقة بالطول بعد أن طلبت أمها منه أن يتزوجها. وقد روى خبر عن بلقيس ملكة سبأ، والتى كانت أمها امرأة من الجن يقال لها ريحانة بنت السكن، أن مؤخر قدميها كان مثل حافر الدابة[٢٢] وفى حديث لجرير بن عبدالله أن هريذ من أهالى تستر وصف له شيطاناً حمله على ظهره، وكان له معرفة (الشعر النابت فى محدب الرقبة) كمعرفة الخنزير[٢٣].

وهكذا، أمد العلماء القاص الشعبى بالعناصر التى صهرها فى بوتقة خياله ليخرج لنا وصف الجن والعفاريت. ومن الجدير بالذكر أن الشبلى (ت ٧٦٩هـ) صاحب كتاب (آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان) قد أفرد الباب الحادى والثلاثين من كتابه لبيان تعرض الجن لنساء الإنس.

تعرض رجال الإنس لنساء الجن

كما تناولت الأخبار والحكايات تعرض الجن لنساء الإنس واختطافهن واغتصابهن فقد أمدتنا أيضاً بخبر عن اختطاف رجل من الإنس لجنية واغتصابها وإنجابه ولداً منها. وقد حاول راوى الخبر أن يضفى عليه الصدق فنقله عن أكثر من شخص عن كعب بن مالك الأنصارى (ت ٥٥هـ/٦٧٥م) وهو صحابى من أكابر الشعراء، اشتهر فى الجاهلية، وكان فى الإسلام من شعراء النبى (صلى الله عليه وسلم) وشهد الوقائع. وقد روى عبد الرحمن الهروى فى كتابه «العجائب»[٢٤] الخبر على لسان بطل الحادثة الذى كان معه ابنه من الجنية، فقال إنه ركب البحر فكسر به وسلم على لوح فأقام بجزيرة حيناً، يأكل من ثمرها ويأوى إلى شجرة من أشجارها، فبينما هو ذات ليلة إذ خرج من البحر جوار مع كل واحدة درة، ترمى بها ثم تعدو فى أثرها وضوئها حتى تأخذها، ولهن غدغنة كأمثال الخطاطيف (الخطاف هو الطائر المعروف بعصفور الجنة)، قال: فتحرك منه مايتحرك من الرجال وهش إليهن، فتعرف أمورهن وأخرهن ليلة وثانية، ثم نزل فقعد فى أصل شجرة، حيث لا يرونه، فلما خرجن غدا فى أثرهن، فتعلق بشعر واحدة منهن، وكان شعرها يجللها (يغطيها)، فجاء بها يقودها حتى شدها بأصل الشجرة، ثم وطئها فحملت منه بهذا الغلام، فلم يزل يعذبها حتى أرضعته سنة، ثم هم بحلها فكره ذلك، وقال حتى يبلغ الفطام ويأكل، وهى فى خلال ذلك تحمل الغلام فرحاً به إلا أنها لا تتكلم، فظن أنها قد ألفته وأنها لا تبرح فحلها، فاستغفلته وخرجت تعدو حتى ألقت نفسها فى البحر، وبقى الصبى فى يديه، فلم يكن أسرع من أن مر به مركب فلوح له ففر به وخرج إلى بلاده.

«الليالى» تستعير الحكاية

لقد استعار القاص الشعبى هذه الحكاية العجيبة، وأدخلها فى نسيج حكاية «حاسب كريم الدين»[٢٥] وهى حكاية تبتدىء من نهاية الليلة (٤٦٠) وتمتد حتى أواخر الليلة (٥٢٤). ويجعل القاص الشعبى «بلوقيا» وهو من بنى إسرائيل خرج هائماً فى حب محمد (صلى الله عليه وسلم) وفى طلبه. وفى جزيرة، رأى جبلين وعليهما أشجار كثيرة، وأثمار تلك الأشجار كرؤوس الآدميين، وهى معلقة من شعورها، ورأى فيها أشجاراً أخرى أثمارها طيور خضر معلقة من أرجلها، وفيها أشجار تتوقد مثل النار، ولها فواكه مثل الصبر، وكل من سقطت عليه نقطة من تلك الفواكه احترق بها، ورأى بها فواكه تبكى وفواكه تضحك، ورأى بلوقيا فى تلك الجزيرة عجائب، ثم إنه تمشى إلى شاطىء البحر، فرأى شجرة عظيمة فجلس تحتها إلى وقت العشاء، فلما أظلم الظلام طلع فوق تلك

الشجرة، وصار يتفكر فى مصنوعات الله تعالى، فبينما هو كذلك، وإذا بالبحر قد اختبط، وطلع منه بنات تحت تلك الشجرة وجلسن ولعبن ورقصن وطربن، فصار بلوقيا يتفرج عليهن وهن فى هذه الحالة، ولم يزلن فى لعب إلى الصباح فلما أصبحن نزلن إلى البحر.

لقد جعل القاص الشعبى بنات البحر بدلاً من الجنيات، ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية الجنية أم الشعور التى تختطف الشبان فى الريف المصرى والتى تسكن الماء .

ويعود القاص الشعبى إلى استخدام الخبر نفسه مع تلوينه فى الحكاية نفسها عندما يسرد ماجرى لجاشاه من عشق الجنية شمسة التى تأتى مع أختيها فى صورة ثلاثة طيور من الحمام، وعندما ينزعن ما عليهن من الريش يصرن ثلاث بنات كأنهن الأقمار ليس لهن فى الدنيا شبيه . ولما وقع جانشاه فى حب شمسة، نصحه الشيخ نصر ملك الطيور أن يأخذ ثوبها الريش ليستبقيها حتى يوفق الشيخ نصر بينه وبينها . وينجح الشيخ نصر فى التوفيق بينهما وتحلف له شمسة يميناً عظيماً أنها لا تخون جانشاه أبداً ولابد أن تتزوج به، وحين ذهب جانشاه إلى أبى شمسة الملك شهلان فى مدينة «جوهر تكنى» ركب هو وجميع الأعوان والعفاريت والمردة إلى ملاقاته، وأمر لجانشاه بخلعة عظيمة من الحرير مختلفة الألوان مطرزة بالذهب مرصعة بالجوهر، ثم ألبسه التاج الذى مارأى مثله أحد من ملوك الإنس ثم أمر له بفرس عظيمة من خيل ملوك الجان . وبعد ذلك عملوا عرساً عظيماً للسيدة شمسة حتى صار فرحاً عظيماً لم يكن مثله، ثم أدخلوا جانشاه على السيدة شمسة، واستمر معها مدة سنتين فى ألذ عيش وأهناه .

زواج الإنس والجن وثمرة الزواج

اعتقد العرب فى إمكان زواج الإنس والجن . واعتقدوا أيضاً أن هذا الزواج يمكن أن ينتج نسلاً ؛ فأطلقوا على نتاج زواج الإنس والجن اسم « الخنس»[٢٦]، وقالوا إن عمرو بن يربوع كان مولداً من السعلاة والإنسان . والسعلاة نوع من المتشيطنة مغايرة للغول، وهى مايتراءى للناس بالنهار، والغول مايتراءى للناس بالليل. وقد قال الشاعر يهجو بنى السعلاة :

ياقبح الله بنى السعلاة

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا أعفاء ولا أكيات

والنات أى الناس، وأكيات أى أكياس جمع كيس، وقد قلب الشاعر السين تاء، وهى لغة فى بعض العرب.

كما زعم العرب، أيضاً، أن بلقيس ملكة سبأ ـ وقد ذكرت فى القرآن الكريم ـ كانت نتاج زواج إنسى بجنية؛ فقد تزوج أبوها وهو من عظماء ملوك اليمن امرأة من الجن يقال لها ريحانة بنت السكن. ولما جاء الإسلام ورد ذكر بلقيس فى القرآن الكريم، وروى حديث لأبى هريرة عن الرسول صلى الله عليه وسلم قال : « أحد أبوى بلقيس كان جنيا»[٢٧]، فكان لهذا أثره فى ترسيخ الاعتقاد بإمكان زواج الإنس والجن وأن يثمر هذا الزواج نسلاً.

ولكن ينبغى أن ننظر إلى هذه الأحاديث بحرص فهناك حديث عن الزهرى قال : «نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن نكاح الجن» . وقد اتخذ الفقهاء موقفاً رافضاً ممن ادعى زواج الجن؛ فالفقيه المصرى يونس بن عبد الأعلى (١٧٠ ـ ٢٦٤ هـ / ٧٨٧ ـ ٨٧٧م) والذى صحب الشافعى وأخذ عنه حين سمع نعيم بن سالم بن قتيبة مولى على بن أبى طالب يقول : تزوجت امرأة من الجن لم يرجع إليه ولم يأخذ عنه . وقد وصف شيخ الإسلام العز بن عبد السلام (١١٨٢ ـ ١٢٦١ م) الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى (١١٦٥ ـ ١٢٤٠ م) بأنه شيخ سوء كذاب لأنهم تذاكروا يوماً نكاح الجن، فقال ابن عربى : الجن روح لطيف، والإنس جسم كثيف، فكيف يجتمعان؟ ثم غاب عنهم مدة وجاء وفى رأسه شجة (جرح)، فقيل له فى ذلك، فقال: تزوجت امرأة من الجن فحصل بينى وبينها شىء فشجتنى هذه الشجة[٢٨].

زواج الإنس والجن فى فكر العلماء

ناقش الجاحظ الاتصال الجنسى بين الإنس والجن فقال : وزعموا أن التناكح والتلاقح (الإنجاب) قد يقع بين الجن والإنس لقوله تعالى: « وشاركهم فى الأموال والأولاد» (سورة الإسراء آية ٦٤) . ويعلق على قوله تعالى« لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان» (سورة الرحمن آية ٥٦ ، ٧٤) ولو كان الجان لا يفتض الآدميات، ولم يكن ذلك فى تركيبه، لما قال الله تعالى هذا القول ، وقد تناول الشبلى فى كتابه «آكام المرجان فى غرائب الأخبار وأحكام الجان» الموضوع باستفاضة، وعن إمكان المناكحة بين الإنس والجن يقول : «نكاح الإنسى الجنية وعكسه ممكن» . ويمضى الشبلى فى الرد على التساؤلات التى يمكن أن تثار: فإن قيل الجن من عنصر النار والإنسان من العناصر الأربعة وعليه فعنصر النار يمنع أن تكون النطفة الإنسانية فى رحم الجنية لما فيها من الرطوبة فتضمحل ثمة لشدة الحرارة النيرانية، ويجيب بأنهم (أى الجن) وإن خلقوا من نار فليسوا بباقين على عنصرهم النارى بل قد استحالوا عنه بالأكل والشرب والتوالد والتناسل كما استحال بنو آدم من

عنصرهم الترابى بذلك، وأن الذى خلق من نار هو أبو الجن كما خلق آدم أبو الإنس من تراب. ويضيف أن النبى صلى الله عليه وسلم قد أخبر أنه وجد برء لسان الشيطان الذى عرض له فى صلاته على يده لما خنقه فبرء لسان الشيطان ولعابه دليل على أنه انتقل عن العنصر النارى .

وقد ذهب الإمام محمد على سلامة - وهو من العلماء المعاصرين - إلى إمكانية وقوع التزاوج بين الجن والإنس؛ فهو يقول فى كتابه [٣٠] «حوار حول غوامض الجن»: ولكن عدم الجوا ز شرعاً شيء ووقوع هذا التزاوج بالفعل شيء آخر لأنه قد يقع رغماً عن أحد الطرفين، بحيث إذا لم يستجب عذب أو قتل، وغالباً ما يكون التناكح بين الجن والإنس من هذا القبيل، ويكون سببه شهوة لجن وعشقه إنسان أو إنسانة، ويكون كل منهما مقهوراً للجن، وقد يكون التزاوج بينهما باتفاق ورضى، وذلك نادر جداً، وهو محرم شرعاً أيضاً كما ذكرنا، فى حالات أندر قد يقهر الإنس الجن الذى يستخدمه على هذا الأمر أى النكاح، . كذلك يرى الإمام محمد على سلامة أن قوله تعالى: «ويوم يحشرهم جميعاً يامعشر الجن قد استكثر تم من الإنس وقال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذى أجلت لنا قال النار مثواكم خالدين فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم» (سورة الأنعام آية ١٢٨) فيه أخبار عن حال الجن والإنس الذين استمتعوا ببعضهم فى شهوة الجنس، وغيرها من الشهوات.

وعندما سئل مالك بن أنس (ت ٧٩٥م) عن رجل من الجن [٣١] يخطب جارية يزعم أنه يريد الحلال . قال : ما أرى بذلك بأساً فى الدين، ولكن أكره إذا وجدت امرأة حامل قيل لها من زوجك؛ قالت : من الجن فيكثر الفساد فى الإسلام بذلك .

وقد احتل زواج الإنس والجن فصولاً فى الكتب، وأحياناً خصصت له كتب بكاملها .

فقد جعل أبو عثمان سعيد بن العباس الرازى فى كتابه «الإلهام والوسوسة» باباً لنكاح الجن وكذلك الشبلى فى كتابه «آكام المرجان فى غرائب أخبار وأحكام الجان»، وكذلك السيوطى فى كتابه « لقط المرجان فى أحكام الجان» .

أما حامد على العمادى فقد خص زواج الإنس والجن بكتاب أسماه « تقعقع السن فى نكاح الجن».

(موقف «الليالى» من نتاج زواج الإنس والجن)

أقر القاص الشعبى فى حكايات ألف ليلة وليلة عشق الإنس والجن ووافق على زواجهما وممارستهما للجنس، ولكن تحفظ فيما يتعلق بإمكان أن ينجب الجنى من الإنسية أو الإنسى من الجنية؛ ففى كل الحكايات التى عرضنا لها لم يرد ذكر لنتاج هذا الزواج أو الاتصال الجنسى على الرغم من أن «جانشاه» استمر مع الجنية « شمسة» مدة سنتين فى ألذ عيش وأهناه .

ولعل ذلك راجع إلى إيمان القاص الشعبى بأن الإنس والجن ليسوا من الجنس نفسه، ولقوله تعالى: «ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن فى ذلك لآيات لقوم يتفكرون» (سورة الروم، آية ٢١) والجن ليسوا من أنفسنا فلا يكونون أزواجاً، ولا ينتج عن الزواج بهم ذرية .

الهوامش:

(١) الدميرى، كمال الدين محمد بن موسى (ت ٨٠٨هـ): حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٣٥١، مادة الجن، القاهرة، ١٩٦٥ .
(٢) ابن أبى الدنيا (الحافظ) : الهواتف - ص ٩٥ - القاهرة - ١٩٨٨ .
(٣) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ٢- ص ٢٠ - مصر ١٣٠٥هـ.
(٤) سورة الأعراف آية ٢٧ .
(٥) تفسير الإمامين الجلالين - ص ١٩٦ .
(٦) الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) : البيان والتبيين - ج ٦ ص ٨٧ - ط ٢ - القاهرة ١٩٣٢ .
(٧) القزوينى (ت ٦٨٢هـ) : عجائب المخلوقات - ص ٣٧٣ - ٣٧٤ .
(٨) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول ص ٣ - القاهرة - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح.
(٩) ألف ليلة وليلة - المجلد الأول - ص ١١ - ١٢ .
(١٠) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى- ج ١ ص ٣٤٤ .

(١١) سورة الأعراف، آية ١٢.
(١٢) سورة الأحقاف، آية ٢٩.
(١٣) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ص ٣٤٤.
(١٤) سورة الأنعام، آية ١٩.
(١٥) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص٣٦٣ - والدميرى يقول روينا عن الإمام أبى الحسن على بن الحسن بن الحسن بن محمد الخلعى - وانظر: الأعلام للزركلى.
(١٦) ألف ليلة وليلة - المجلد الثانى ص ٦٥.
(١٧) سورة التين، آية ٤، أوضح التفاسير لمحمد محمد عبد اللطيف.
(١٨) الجاحظ: البيان والتبيين - ج ٦ ص ٦٨.
(١٩) ابن أبى الدنيا (الحافظ): الهواتف - ص ١٢٢.
(٢٠) المرجع السابق - ص ١٢٢.
(٢١) الشبلى (ت ٧٦٩ هـ): آكام المرجان فى غرائب أخبار وأحكام الجان - ص ٧٠ - مصر ١٣٥٦ هـ.
(٢٢) الشبلى: نفسه - ص ٧٠.
(٢٣) الشبلى: نفسه - ص ٧٥.
(٢٤) الشبلى: نفسه - ص ٧٢ - ٧٣ - وقد روى الحادثة للتدليل على إمكان حدوث المناكحة بين الإنس والجن، وأيضاً الإنجاب.
(٢٥) ألف ليلة وليلة - المجلد الثالث - طبعة صبيح.
(٢٦) أبو منصور الثعالبى: فقه اللغة وسر العربية - مكتبة الحلبى - القاهرة - ١٩٧٢.
(٢٧) جلال الدين السيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان - مكتبة القرآن - القاهرة - ١٩٨٨.
(٢٨) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ - ص ٣٦٠.
(٢٩) الشبلى: آكام المرجان - ص ١٦٦.
(٣٠) محمد على سلامة (الإمام): حوار حول غوامض الجن - ص ٧٢ - ٧٣ - القاهرة - ١٩٨٧.
(٣١) محمود سليم الحوت: فى طريق الميثولوجيا عند العرب - ص ٢٢٩ - بيروت ١٩٥٥، وورد الخبر نفسه فى الشبلى: آكام المرجان، والسيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان.



غولة سيوة: الأرملة البكماء

صابر العادلى

من نافلة القول إن وقوع الموت فى أية جماعة إنسانية، يعود على الأحياء عامة، وأقارب الميت خاصة، بالكثير من القيود والمحاظير والتحريمات التى تزداد صرامتها وقسوتها ومدة سريانها طبقًا لدرجة قرابة الحى بالميت؛ الزوجة، الأبناء، الإخوة، وهكذا. ومن ناحية أخرى يرتهن الحداد بمنزلة الميت من الجماعة ـ إبان حياته بالطبع ـ زعيمًا كان أو شيخًا ورعًا أو حتى مؤديًا من درجة ما. ولاأظننى بحاجة، هنا، إلى سياقة الأدلة أو الاستشهادات؛ بالرسوم الجنائزية من مصر القديمة حتى جنازة الزعيم عبد الناصر، وتقاليد الحداد المتبع بها حتى يومنا هذا لايعوزها الإيضاح.

وللسيويين الأمونيين[1] ـ كما يجدر بنا أن نسميهم ـ شأنهم شأن أية جماعة؛ لهم فى الحداد عاداتهم التى يلتزمونها، على أن حداد الأرملة منهم يستحق منا الدرس والبيان. والغريب هو مادرج عليه السيويون من إطلاق «الغولة» اسمًا على المترملة لتوها بينهم. ويبدو أن التسمية ـ للوهلة الأولى ـ مجازية، تتفق وماعرف عن الغيلان من التهامها لبنى الإنسان حيًا أو ميتاً. ومع ذلك «فإنه لمن ظاهر الفظاعة ومما يعوزه روح التعاطف تشبيه أرملة فقدت لتوها الزوج (البعل) وأب الأطفال، وباتت عرضة لكل ما يجلبه الموت ـ موت الزوج ـ من متاعب وآلام «بغولة». ومن ناحية أخرى، فإن السيويين المتطيرين أشد التطير، يسعون جاهدين لعزل الأرملة إلى حد الحجر؛ ويحرم عليها الكلام، وتمنع من ألوان معينة من الطعام زاعمين بأنه بالترمل تحل فى الأرملة روح شريرة لا تألو تلحق الضرر وسوء الحظ والخراب وحتى الموت بكل ماتقع عليه عيناها، سواء كان زرعًا أم ضرعاً، وأن هذه الروح الشريرة تكمن فى عينيها.

«وإذا مات فرد منهم، فإن امرأته تحبس نفسها عن رؤية الناس أربعة شهور قمرية، وتلبس سراويل بيضاء، ويصرح لخادمة صغيرة فقط بأن تحضر لها الأكل والشرب ولاتجالسها، وتسمى المرأة فى هذا الوقت «بالغولة»، وعند نهاية المدة المعينة ينادى منادى المدينة بأن الغولة فلانة ستخرج للاستحمام فى عين طاموسة فى صباح يوم كذا، فيقعد كل فرد فى داره أو مكانه، ولايبارحه حتى تنتهى مراسيم الاستحمام، وتعود لمنزلها وتلبس اللعنة والرعب أى فرد أو مخلوق يقع عليها نظره قبل إتمام مراسم الحزن» (الجوهرى ١٩٤٩: ١٢٣)[2].

بعد مرور فترة حداد مقررة، تبدأ بالتطهر وتنتهى به ـ كما سنعرض لذلك تفصيلاً ـ تعود الأرملة إلى طبيعتها، وتصبح وهى لايخشاها الآخرون، وتعاود الكلام، وتستعيد حريتها بانتهاء «الحجر»، وفى كثير من الأحيان، لاتعدم من يخطب ودها ويتخذها زوجة.

إن حداد أرامل سيوة هو بذاته أهل للاهتمام وجدير بالبحث، خاصة أنه يصعب علينا، إن لم يستحل، أن نجد له نظيراً أو شبيهًا فى الثقافات المحيطة بسيوة، سواء منها المصرية إلى الشرق، أو غيرها من ثقافات بربرية إلى الغرب. ونطرح سؤالين، أولهما: ترى ما العقائد المستترة الكائنة وراء حداد «الأرملة الغولة»؟ وثانيهما: أصل العادة ومنشؤها.

هذا، وقد توفر المزيد من المعطيات، بفضل تلك البحوث الميدانية التى نظمها مركز الفنون الشعبية - القاهرة، منذ أواخر الستينيات - وقد شاركت أنا أيضاً بنصيب متواضع فيها، مما يكفل لنا الفرص لتوصيف هذا الحداد الذى إليكم أهم وقائعه:

تطهير استهلالى

بخروج جثمان الزوج محمولاً على الأكتاف إلى مثواه الأخير فى موكب جنائزى قوامه الرجال، لايلبث عند العصر أن يخرج من الدار نفسها موكب آخر عماده قريبات المتوفى وجاراته يضم أرملته، وقد التحق بخدمتها للتو وصيفة من أصل زنجى تسمى «الشوشان». قبل خروج الموكب، فإن رجلاً من أهلها يعلن من على سطح الدار «الغولة فلانة طالعة» تحذيراً قاطعًا لإخلاء الطريق لموكبها موجه إلى كل هؤلاء المرعوبين من الشر الكامن فيها. وبينما تتوجه الجنازة إلى المقبرة، ويغلب على مشاركيها التسليم بقضاء الله وقدره، وتسودها روح الجلد والصبر، يتوجه موكب الأرملة إلى «عين طاموسة»[٣]، ويغلب على الموكب الشعور بالفجيعة والفقد ويعلو صوت النحيب والصراخ وبكاء الميت أحّر البكاء.

عند العين، تكفكف النسوة الدمع مؤقتاً ريثما تنزع الأرملة ماتبقى عليها من حلى وأدوات زينة، وتنضو عنها ملابسها كلها، وتغتسل فى مياه العين بمساعدة «الشوشان» وتوجيهها.

بعد الاغتسال، ترتدى الأرملة ملابس حدادها، والتى على عكس ملابس الحداد فى الشمال الإفريقى كله؛ بيضاء، عبارة عن سروال أبيض فضفاض يصل إلى رسغى قدميها، وقميص يطول إلى ماتحت الركبتين - وكلاهما عار من أية زينة أو تطريز (الجوهرى ١٩٤٩ : ١٢٣) على عكس ملابس الحياة السيوية السوداء الغنية بتطريز تقليدى على هيئة سرة تنبثق منها أشعة، حول فتحة الثوب، ويغلب على التطريز الألوان الحمراء والخضراء والصفراء - تغطى الأرملة رأسها وتحجب عينيها بطرحة كبيرة، ويرتد الموكب عائداً إلى دار المتوفى - ولسنا بحاجة إلى القول بأن النسوة يعاودن العويل من جديد. ولايليق بالأرملة - وكيف؟! أن تتلفت فى أى اتجاه.

الحجر

بوصول موكب الأرملة إلى بيتها، يغلق دونها باب حجرة أعدت لهذا الغرض تضم ضروراتها. هنا، ستقضى طوال حدادها معزولة، كل صلتها بالعالم الخارجى خادمتها ووصيفتها الزنجية الأصل «الشوشانة».

تقدم «الشوشان» للأرملة الطعام فى طبق خاص ولايشتمل طعامها لحمًا أبداً. وعند دخول «الشوشان» على الأرملة حجرتها، فإنها لاتجرؤ أن تدخلها بوجهها، بل تدخل على الأرملة بظهرها تحاشيًا لعينيها. ولاتجالس الشوشان الأرملة ولاتتكلم معها - فما يجوز للأرملة الكلام، ولكن للضرورة أحكامها - وهكذا، فإنه فى الأحوال التى لا محيص عنها يمكن للأرملة التكلم مع هؤلاء الرجال المحرم عليهم الزواج منها (الجد، الأب، العم، الخال، والأخوة) ويكون الكلام من وراء الباب المغلق.

ولم يعد العزل أو الحداد كما كان فى الماضى، أربعة أشهر قمرية، فلقد بات أربعين يوماً فى أيامنا هذه[٤].

بعد انقضاء الأربعين على وفاة الزوج، وبدء الحجر فى المساء، يخرج منادى سيوه مصحوباً بغلام قارعاً طبلة صغيرة طائفين بأرجاء سيوه - البلدة - وأطرافها معلنين خروج «الغولة فلانة» فى اليوم التالى.

فى اليوم التالى، يعتلى أحد الرجال من أقارب الأرملة سطح بيتها صائحاً قدر استطاعته «الغولة فلانة طالعة».

إن تلك الحملة من الإعلان والتحذير لهى - بالفعل - من قبيل تحصيل الحاصل؛ وذلك أن كل رجال سيوه كانوا قد غادروا بالفعل البلدة إلى بساتينهم، على حين تغلق النسوة الأبواب على أنفسهن وعلى صغارهن.

وتخلو الحوارى والطرق المنتظر مرور الموكب بها من الدار إلى العين من كل حَى عدا بعض الصبية العابثين الذين يهرولون سابقين موكب الأرملة هاتفين «الغولة جايلكم. خَبّوا عيالكم». ويظهر موكب الأرملة على الصورة التى عرفناها، ويبدو العويل على أشده وكأن الميت قد خرج هو الآخر لتوه.

التطهر

يصل الموكب من جديد إلى عين طاموسة وتخلع المرأة زى حدادها وتستحم فى العين وتغتسل، وترتدى ملابسها المعتادة، ويرتد الموكب عائداً. وإذا تصادف أن كانت العين المذكورة بعيدة جداً فإن الأرملة الغولة تصطحب إلى عين تلحرام.

الخلاص «الخروج من حد الغولة»(٥)

إن انقضاء الحداد، واستحمام الأرملة، وخلعها لملابس حدادها، لايعنى أن خشيتها والخوف منها قد زالا، أو أن روح الشر هى الأخرى قد زالت. إن الخلاص الحقيقى وتحرر الأرملة لايكون إلا بوقوع الشر والضر بكائن ما. وكما رأينا فإن الجميع اتقوا الشر بتجنبه. وهكذا، فإن أهل «الغولة» لايعدمون الحيلة والوسيلة للتغرير بغريب يسوقه حظه البائس إلى المرور بدار الأرملة المتربصة فوق سطح دارها ممسكة بقطعة من جريد ملقية بها على التعيس البائس هذا. فإن أصابته الجريدة، فإن روح الشر تزايلها تماماً وتعاود سيرتها الأولى. وإذا لم تسق الأقدار بغريب، فثمة فقير يتطوع للمهمة نظير أجر ما.

هذه هى وقائع حداد الأرملة من السيويين، والآن ترى ماالذى يدفع السيويين إلى هذا الخوف الرهيب من الأرملة إلى حد تسميتهم لها بالغولة؟ ولابأس علينا ـ ولو مؤقتاً ـ من قبولنا بالتفسير المحلى، أى السيوى، لهذا الخوف ، الخوف من عينها أو لنقل الحسد.

«يعتقد أهل سيوه كثيراً فى الخرافات والسحر والتنجيم فى كل أحوالهم ومعيشتهم، فعين السوء دائماً أمامهم، ويخافون الحسد والجن والعفاريت، ويعلقون على أكثر منازلهم وحيواناتهم ونخيلهم وينابيع المياه تمائم وتعاويذ تمنع الحسد وتمنع العفاريت كحافر جمل (خف) أو كرجل ميت أو رأس حمار أو قرنى غزال أو قطع مكسرة من الخزف والفخار ويحمل كل فرد بلا استثناء الأحجبة والتمائم تقريباً» (الجوهرى ١٩٤٩: ١٢٣).

والحسد ـ دون الدخول فى التفاصيل التى لاحاجة بنا إليها ـ هو الاعتقاد بأن كل ماهو جميل وخصب، كل ماهو فحل، كل ماهو مزدهر مثمر ويافع، كل ماهو ناجح جاذب وخلاب، سواء كان إنساناً أم زرعاً أم ضرعاً أم عقاراً، عرضة للخراب والمرض والموت والزوال، إذا أصبح موضوعاً لحسد، إذا وقعت عليه عين اشتهاء أو حقد وعبّر عن ذلك شفاهاً ولو بمجرد التأوه.

والحسدة، عادة، ذوو حواجب متصلة، وأسنان مفروجة، ولحى جرداء «أعوذ بالله من واحد أجرودى عينه زرق وأسنانه فروج» (Seligmann 1910: I,82).

إن أول الإشارات إلى الاعتقاد فى العين والحسد يرجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد فيما حوت كتابات مسمارية آشورية بابلية عن السحر وقتها (Kriss & Kriss 1962: 70) وبعدها عرفت طريقها إلى العرب، وفيما بعد أصبحت جزءاً من التراث الإسلامى.

وجاء إقرار كتب مقدسة لها بالمشروعية وأكسبها مصداقية مطلقة (القرآن الكريم سورة ١١٣) فضلاً عن أحاديث شريفة: «العين حق، إن العين لتدخل الجمل القدر والرجل القبر... إلخ»(٦).

إن أنجع دواء ضد الحسد هو تجنبه وتوقيه؛ وذلك بالظهور فى مظهر لايحسد الإنسان عليه، ولايثير غيرة الآخرين. ولهذا، يظهر أبناء الميسورين فى ملابس تدعو إلى الرثاء، ويلبس الصبية من الذكور ملابس أطفال إناث. وتوفر التمائم حماية دائمة وثابتة ضد العين، وكذلك «العبارات» (الفورمولات) ذات الطبيعة المباركة أو السحرية «ماشاء الله»... إلخ. وإذا وقع الحسد ومرض الإنسان أو الحيوان، فإن ممارسات سحرية تأخذ طريقها لتشخيص الحاسد، ثم إخراج عينه.

ولا أسعى، هنا، إلى دراسة الحسد، فهذا موضوع قد استهلك بحثًا. وفضلاً عن المراجع الأساسية التى أوردناها ـ فإن لى أطروحة مستفيضة فيه(٧). إن مايهمنا، هنا، هو أن الحسد والقدرة عليه وإتيانه ليس صفة تورث أو تكتسب بعد ممارسة أو حادث، ولايمكن حيازتها بالتدريب أو المران، إنما هو بعض من طبع أو جبلة يولد بها الإنسان.

وهكذا، فإنه لايكون بمقدورنا القبول بالزعم أن الأرملة قد تحولت فى لحظة ـ لحظة احتضار زوجها ـ إلى غولة تهلك الإنسان بلحظها، وإنه يجب علينا أن نبحث فى سبب معقول يجعل الرجال يهربون من طريقها ـ أولاً عند خروجها الأول لبدء أو استهلال حدادها متوجهة إلى العين، ثم عند خروجها الثانى بعد انقضاء الحداد. يجب أن يكون واضحاً لنا أن الرجال هم الذين يتجنبون الأرملة. والدليل على ذلك أن الأرملة لاتخرج وحدها فى كلتا المرتين إلى العين، ولكن مصحوبة بكوكبة من النساء من أقارب زوجها وأقاربها، فما بال أولئك النسوة لايخشين «الغولة» التى تذهب عيناها بالحياة؟ وإذا تزودنا بقدرة على التجريد، لتوصلنا إلى أن جوهر حداد الأرملة هو اعتزالها ـ أو عزلها (وأعترف أننى أميل ـ وعندى أسباب ـ للزعم بأنها تعتزل، ولديها هى الأخرى أسبابها، وصبراً) . إن هذا الاعتزال أو الحجر يطول لأربعة أشهر قمرية، وعشرة أيام (فى أيامنا هذه ٤٠ يومًا). كما أنه على الأرملة ألا تتكلم أبداً، ولاحتى مع وصيفتها التى لاتجالسها. ولكن عند الضرورة فهناك من يمكن للمرأة الكلام معهم (مع الاحتياط الكافى، الباب المغلق ـ توقيًا للعين!) إن هؤلاء هم أقارب «الغولة»، من الرجال الذين تنص الشرائع

والتقاليد على عدم الزواج بهم (الجد - الأب - الأخوة - الأعمام - الأخوال) أو لنسم الآن الأشياء بمسمياتها، ولنقل: إن التحريم تحريم للاتصال الجنسى مع الأرملة، أو بالأدق محظور على هؤلاء الرجال الذين يمكن أن يقيموا علاقة جنسية بها، محظور عليهم الكلام معها. وثمة معلومة جد مهمة فى حالتنا هذه، ذلك أن المعجم العبرى يفسر أبكم وأرمل من جذر واحد على أساس أن الأرملة بكماء؛ لأنها لاتجد من تتكلم معه بعد وفاة الزوج(٨).

طبقاً لكل ما أوردناه، فإننا لايمكننا أن نقبل بالتفسير السيوى لتحاشى الرجال للأرملة بأنه الخوف منها، على اعتبار أنها أصبحت نجسة مثلاً (كما يبدو عند الاستهلال بالاغتسال) أو أننا أمام تطّير هائل - ليس غريباً على السيويين - يدفعهم إلى تجنب كل من كانوا طرفًا فى عملية الموت، أو لنقل إننا أمام «خشية السحر التماثلى» القائم على أن النتائج من جنس المقدمات، فإن الأرملة «شؤم» يهدد الرجال الآخرين الذين ستأكلهم باعتبارها غولة. ودحض هذا يسير تماماً؛ فلماذا لا يتجنبون الأرمل (الذى يتسبب فى موت زوجته). أى إننا لسنا أمام التطير من الموت.

والحق، أن أصل العادة - اعتزال الأرملة - إنما هو خوفها هى على نفسها. وأن تجنب الرجال لها أصله الخوف عليها وليس الخوف منها. وهذا مانسعى الآن لإثباته. إنه ومهما بدا - شديد الغرابة - زعمى هذا، ذلك لأنه هناك ثلاث عقائد رئيسية قد تداخلت وكادت تتحد كلها فى ظاهرة الغولة. فكما بيّنّا، فإن الحسد والإيمان بالعين قديم قدم الشعوب السامية ذاتها - الإيمان بالجن والعفاريت والغيلان هو ملمح أساسى لكل ثقافات الشمال الإفريقى (Westermarck 1926: 11)، ويبقى خوف آخر لم ينتبه إليه أحد؛ ألا وهو خوف شبح الميت، وهذا هو بيت القصيد.

وهنا، يحق لنا أن نتساءل: لماذا تلتزم الأرملة الصمت مدة تطول أو تقصر بعد وفاة زوجها؟ ألا وهو الخوف من جذب نظر شبح زوجها الخطير وهذا السبب يعزوه هنود «بلاكولا» فى وضوح لاتباع هذه العادة؛ كما تفسر به قبيلتا «انما تجيرا» و«كايتش» عادة طلاء الأرملة جسدها بالرماد. فالهدف الأساسى من وراء هذه العادة هو، فيما يبدو، إما الرغبة فى تضليل الشبح، أو مضايقته وطرده (فريزر ١٩٧٤: ١٢٤).

«كما أن الأرامل عند قبيلة «كوتو» وهى إحدى القبائل التى تسكن الكونغو، يعلنّ الحداد على أزواجهن مدة ثلاثة أشهر قمرية. وفى هذه الفترة، يحلقن شعورهن، ويجردن أنفسهن من كل ملابسهن، على وجه التقريب، ويطلين أجسادهن بالجص، ويقضين الشهور الثلاثة الأولى فى بيوتهن صامتات» (فريزر ١٩٧٤: ١٢٠).

الحق لو أن فريزر كان مازال حيًا بيننا الآن لاعتبر نفسه غنيًا بتلك المعطيات الجديدة عن «غولة سيوة». وقد يكون هناك من يقول إن مدة الحداد بطولها هذا، هى تأثير إسلامى. وبالتأكيد، فإن سيوة عرفت الإسلام فى القرن الخامس عشر على الأقل. (والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجاً يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشراً فإذا بلغن أجلهن فلا جناح عليكم..) (سورة البقرة آية ٢٣٤). أى إننا أمام «العدة» هنا بمعنى التثبت من الحمل وبالتالى نسب الوليد المنتظر.

وغرابة ملابس الحداد - بيضاء على عكس كل الثقافات المجاورة - لابد أنها تطورت من عادة طلاء النساء أجسادهن بالجص - ونكاد نزعم أن الذهاب إلى العين استهلالاً للحداد - إنما اقتضته ضرورة الذهاب إلى مكان خلوى وبعيد لطلاء جسد الأرملة أو أجساد الأرامل بالجص.

إن كل افتراضاتنا لاتقف على قدم إذا لم نسارع بإثبات المصدر الذى أخذ عنه السيويون بعادة الحداد الغريبة هذه، والتى تتفق على وجه كبير مع حداد قبائل «كوتو» هذه من الكونغو.

لحسن الحظ، فإن واحداً من أهم طرق التجارة المتجه شرقاً وغرباً يمر بالهضبة الليبية إلى سيوة ويحمل اسمًا غريبًا، «مسرب العبيد» إشارة جلية إلى استخدامه طريقاً لتجارة راجت فى أواخر القرن الخامس عشر، مارس فيها العرب تجارة رق أسود ناجحة من إفريقيا الغربية عبر هذا المسرب، حيث أصبحت سيوة مركز ترانزيت مهم لهذه التجارة(٩).

إن هذه التجارة تركت بصماتها عرقيًا وثقافيًا على السيويين حيث إن الأصول الزنجية يبلغ عددها ثلث السيويين تقريبًا. وقد بدأ ظهورهم فى الواحة بشراء بعضهم للعمل فى بساتين الأغنياء، والتحقت النسوة بخدمة الدور، ورويداً رويداً مارس الزنوج الحرف المتدّنية (الدنيا) فى الواحة: تطهير العيون والمصارف، الجزارة، الحدادة، النجارة، حفر الآبار.. إلخ (El - Adly 1983: 121 - 125).

وبمرور الوقت، فإن الأقلية الزنجية الحاملة لثقافتها كونت - بالتزاوج بينها وبين بعضها أولاً، ثم مؤخراً مع فقراء - أقلية لها ثقافتها المميزة. ومارست هذه الأقلية شعائرها المتعلقة

بالموت وغيره، والتى بدأ السيويون فى الأخذ بها هم أيضًا بالتدريج طبعاً، وليس هناك أبلغ من وجود «الشوشان» الوصيفة أو الخادمة فى هذه الممارسة، والتى تشير بجلاء إلى الأصل الإفريقى لهذه العادة (واللفظة مستخدمة على نطاق واسع فى مناطق بربرية كثيرة) مشيرة بصراحة إلى زنجى خادم أو وصيف (Boris 1951: 118 - 119).

وليست هذه هى المرة الأولى التى تتبنى فيها طبقات أعلى ثقافات أو ممارسات من ثقافات أدنى. ولنا فى دخول الزار إلى مصر مثلاً لذلك. فقد بدأ أول مابدأ فى حريم الخديوى حيث نقلته خادمات زنجيات، ثم تبنته الطبقة العليا فى المجتمع. وبعد ذلك، انتقل إلى الطبقات الدنيا، كما أنه فى حالات كثيرة فإن «الكودية» - شيخة الزار - عرِّيفة السكة وغيره من الأسماء يشير غالبًا إلى رئيسة أو مشرفة أو ساحرة من أصل زنجى. ويمكن أن نعبر عن خط تواز: كودية = شوشان. ويبقى سؤال - لا أملك الآن جواباً عليه - ألا وهو، لماذا لم ينتشر مفهوم الغولة فى مجتمعات أو ثقافات بربرية أخرى التحق الزنوج بها؟ لاسيما وأن الشوشان تشير صراحة إلى اسم لخادم زنجى خارج سيوة، أيضًا، إنها تلك الخصوصية السيوية، ولعل المزيد من المعطيات قد يدعم فرضيتى، ولعله ينال منها ولكن تلك قضية أخرى.

ولايبقى إلا أن نعالج مفهوم «الغيلان» أو الاعتقاد فى وجودها. والمفهوم العام هو أن الغيلان كائنات غير آدمية مهولة الشكل هائلة، مذكرها غول ومؤنثها سلعوة، والمعتقد أن العامة قد جاءت بالمؤنث «غولة». أما كتب التراث، فتصف الغيلان بالقدرة الهائلة على التشكل بالدرجة الأولى، وبولعها بالتهام لحم الإنسان حياً كان أم جثة. وتتصف بالمكر الشديد والدهاء، أيضاً. وتعمد الغيلان إلى إضرام النيران فى الصحراء فوق التلال لتضليل سراة الليل لتبطش بهم وتزدردهم. وغالبًا ما تظهر فى هيئة شيخ جليل يؤنس المسافرين على وحدتهم، ويتجاذب معهم أطراف الحديث الذى عادة ما يتطرق طبعًا إلى الحديث عن العفاريت والغيلان. ويروح الإنسان يصف لرفيق دربه كيف أن الغيلان بعين واحدة وبخصلة شعر هائلة تتدلى على وجوههم وأنها فى العادة ذات أرجل عنز مشعرة تنتهى بحافر. وهكذا، ينحنى الشيخ المهيب مشمراً عن ساقين عنزاوتين منتهيتين بحافرين.

والطريف أن المفهوم التقليدى عن الغيلان - وهذا ما يهمنا هنا - انعكس فى اللغة، أيضًا، فتقول العامة عن بشع الخلقة قبيحها «غول»، ويوصف النهم الشره بأنه «غول عليه»، وللنهى «ماتغولش». وألف ليلة وليلة مليئة بالغيلان التى تنام حولاً وتصحو حولاً وتسمن النحاف لتزدردهم. وعلى مستوى الحواديت المروية فى أيامنا هذه، فإن «الجنية» أمنا الغولة تقول للفتى الأريب الفطن «لولا سلامك سبق كلامك، لكنت قرقشت لحمك وعظامك»[11].

والملمح الثالث المهم للغيلان - وهو ليس من أهمية ثانوية - هو معاشرة الغيلان للآدميين وبالعكس جنسياً. وأحياناً أيضًا فى صورة لواط. وكل ريف مصر يعرف حشداً من حكايات لا تنتهى - بحوزتى عشرات النصوص عن جنيات - عفاريت مؤنثة، أخت سلعوة، غولة، أياً كان الاسم - تنتخب الفحول من الرجال لعلاقة جنسية - ولأن هذه المخلوقات غير آدمية تتصف بالنهم ولا تعرف معنى القناعة، تعمد بعد مدة إلى قتل العشير الآدمى، الذى ما يلبث أن يعثر على جثته طافية فوق أسطح المياه أو فى الآبار والسواقى أو عند أطراف البلدان بعد استهلاكه جنسياً (حواس والعادلى ١٩٧٠ : ٧٥ - ٧٨).

مع أن الخيال الشعبى لم يترك الغيلان وحدها فى الساحة تصول وتجول - آكلة فعلاً أو رمزاً للإنسان - وأى إنسان، وهناك دائمًا الفلاح «العفريت» الذى يفطن إلى أن الأتان «الحمارة» التى ترعى برسيمه تنتظر لحظة التغرير بالفلاح، عندما يفطن إلى أنه إزاء جنية أو غولة - فالحدود هنا مائعة تماماً - يسرع بوضع منجله أو شرشرته فى شدقها. وهكذا، تفقد قدرتها على التلون والتشكل، ومن ثم، يحملها برسيمًا ويستخدمها ويعود ظافراً منتصراً وما أن ينزع منجله من شدقها حتى تتضخم تكبر لتبلغ سطح داره وتهرب. وبالتأكيد فإن هذا يذكرنا بتأبط شراً الذى عاد يحمل الغول. ولابد أن العلاقة الجنسية - بتلك «الحوريات الشريرات» خاصة - تشغل الخيال الشعبى أيما إشغال، وإليكم هذه الحكاية النمطية.

«يفطن صاحبنا - عشيرها - إلى أن العلاقة (بالجنية) الغولة قد وصلت إلى نهايتها وأن عليه، ما أمكنه ذلك، الخروج من العلاقة سالماً. فيذهب إلى لقائها عندما تظهر له بشعر فاحم كالليل وبشره كالحليب تنير الظلمة وتدعوه إلى المواقعة فيعمد هذا إلى وضع «اللنتوت» (وتد خشبى صلب يوضع فى نير المحاريث وخلافه لتشد إليه الدابة) فى حياها (فرجها). وهكذا تقضم الغولة اللنتوت، ويهرب فلاحنا الحويط هاتفاً أنه اللنتوت اللنتوت»[12].

والحكاية الأخيرة بالغة الدلالة - وتعبر عن نفسها - فهى تصف ببراعة الخوف من الفعل الجنسي ومن نتائجه: الاستنزاف؛ ومازال بعض الآباء من معارفى - بالتحديد من تلوانة وسط الدلتا - يمنعون أبناءهم الشبان من النوم مع

زوجاتهم فى ليالى الدخلة وغيرها، ويبدو أنهم ينظمون العلاقة الجنسية تنظيمًا فعالاً؛ على أن قصة اللنتوت ودلالتها تكشف تماما عن «خوف الخصاء» ـ وأعرف أننى بهذا أجلب حملات استنكار لا يعلم إلا الله مداها، ولكن ما الحيلة ونحن من أبناء ثقافة ـ يبلغ الحياء فيها حد التحريم لتداول موضوعات بعينها. وإذا أردنا التخفيف من التعبير «خوف الخصاء» فلنقل إننا جميعا مختونون وأن خبرة الختان هذه، شئنا أو لم نشأ، تعيش تحت الوعى، أو تنتحى ركنا من العقل الباطن، ولكنها ما تزال تفعل فعلها، وما اللنتوت ـ وأنا آخذ هذا جديًا ـ إلا انعكاسًا لخوف تحت الوعى من الخصاء.

والسيويون، شأنهم شأن البربر الآخرين، لا يخشون شيئًا أكثر من خشيتهم للعين والجن وما خرج من معطفها؛ والجن القادرة على التشكل قد تكون الزوجة فى صورتها الأرملية، ثم أكلته واستهلكته وأصبحت غولة.

وتصورى هو أن الزنوج من غرب إفريقيا ـ وهذا ثابت تاريخيًا كما أشرنا ـ قد نقلوا للسيويين ممارستهم التى تكشف عن الخوف من شبح الميت؛ وكثير من الممارسات مازالت باقية بيننا ـ ظاهرها الرحمة والتكافل، وباطنها الخوف من الميت وإبعاده وترضيته أيضاً، من ذلك ما جرى عليه العرف السارى حتى اليوم بتوزيع ملابس الميت على الفقراء، وليس على أهله من الفقراء، وملابس الميت لا يرثها الأبناء، بل توزعها أرملته بمعرفتها ـ وحتى هنا فى المجر ـ فقد قدم لى شخصياً «ملابس موتى» على أنها هدايا، من عائلات مجرية وكرواتية وصربية الأصل تربطنى بهم علاقات مودة وجوار، والمقصود بذلك، بالطبع، إبعاد كل ما هو وثيق الصلة بالميت، طرده حتى لا يتعرف على بيته.

وثمة تقليد مهم له دلالته هو الآخر يمارسه يهود المغرب خاصة؛ فإن الأرملة منهم التى يموت أولادها الواحد بعد الآخر يملأ فمها بالتراب (الزعفرانى، ١٩٨٧ : ١٠٢) . والأمر واضح الدلالة ـ وهو خوف أن تدعو الميتة إلى العالم الآخر شاباً آخر، أو أنها أكلت أطفالها، واستوجب الأمر ألا تتمكن من فتح فمها وذلك بحشوه بالتراب. وكذلك يسود الاعتقاد فى واحة البحرية فى مصر ـ ولهم العقائد السيوية نفسها فى الجن والعفاريت وغيرها ـ أنه إذا مات رجل منهم، سيتبعه موت شاب، ولهذا يوضع فى فم الميت قطعة من النقد، أو يدفن معه بصلة، أو يدق مسمار حدادى كبير عند رأسه بعد دفنه(١٣) .

وثمة حادثة مهمة يوردها لين (Lane 1978:510 - 511) عن قصة الولى الميت الذى لايريد مغادرة البيت إلى قبره، وهكذا يجرى تضليله (بتدويخه) بالدوران بسرعة بنعشة ثم الانطلاق فجأة به إلى المقبرة؛ أليس هو الخوف من شبح ميت، أو بقايا الخوف؟.

وفى سيوة، ألا يمكننا أن نفهم وظيفة الصبى ضارب الطبل الذى يصحب المنادى على أنه مطاردة لروح الميت؛ ليهرب من طريق أرملته متوهجة العين؟.

إذن، وعودة إلى تصورنا، فإن السيويين المتبنين لتقاليد زنجية أصلها خوف الميت، وبالطبع فهم لا يعرفون منشأ العادة وأصلها، ولا حتى الزنوج أنفسهم ممارسو العادة ولم يجدوا سبيلاً إلى استمرارها إلا بإسقاط معتقداتهم الأصلية عليهم؛ خوف الجن والغيلان، وخوف الحسد؛ فهذا المزج المركب معقد، ولكن من السهل الكشف عن جذوره .

الهوامش :

١ـ حول تاريخ سيوة واسمها انظر: Fakhry 1973: 70 كما أن «واحة آمون»، كما كانت تدعى فى أدبيات القرن التاسع عشر وماقبله، لتحمل عبق تاريخ من الخسارة غض الطرف عنه. ولمزيد من المراجع عن سيوة ElAdly1988:153

٢ـ ورد ذكر الغولة بكيفية وأخرى فى أعمال كل من Fakhry 1973. 62 - 63 ، وأكد ١٩٤٩ : ١٣٢ ـ ١٣١.

٣ ـ قارن الجوهرى، ١٩٤٩ : ١٢٤ .

٤ ـ راجع: الجوهرى، ١٩٤٩ : ١٢٣ Fakhry 1973 : 62 - 63 .

٥ـ شارك الكاتب فى جمع مادة جديدة عن «الغولة» ١٩٧٠، كما أن مركز الفنون الشعبية (الأرشيف) يضم المادة التى رواها «داوود حبون» وغيره. انظرأيضاً El - Adly 1983: 195 - 204 .

٦ـ انظر البيضاوى، تفسير ٧٥٥، David & Weill 1939: 93 .

٧ـ El - Adly 1981; Róheim 1984: 465 - 480 يورد فى هذا الفصل معلومات عن الحسد فى المجر وترنسلفانيا ورومانيا وغيرها جديرة بتعرف الباحثين العرب عليها وهى فى جملتها قريبة من تلك التى نعرف .

٨ - قارن فريزر، الفولكلور، ج ٢ . إننى مدين للعالم جيمس فريزر بالتنبيه إلى احتمال هذا الاشتقاق، ومدين للأستاذ الصديق د. افى شفتيل - جامعة ليدز - بمساعدته على استجلاء هذه النقطة . انظر القاموس العبرى (Gesenius 1853: 52 - 53) : الأرملة بكماء لأنها لاتجد من تتكلم معه.

٩- انظر الجوهرى ١٩٤٩ : ٢١٤، 125 - 121 :El- Adly 1983: عن ظهور العبيد فى سيوه ومكانتهم الاجتماعية والدور الذى لعبوه فى الثقافة السيوية . وانظر الخريطة المرفقة: تجارة العبيد (Lombard 1975: 203) .

١٠ - EI 2078 : وعن قدرة الغيلان على التلون والتشكل، ومعلومات أخرى مثيرة انظر: الجاحظ، الحيوان ج ٦، ٤٤٧ - ٤٤٩ .

١١ - راجع أرشيف مركز الفنون الشعبية: حواديت، غولة.

١٢ - أول من نبهنى إلى هذا النمط الصديق الأستاذ حواس.

١٣ - Fakhry 1974: 53 . يورد فخرى أيضاً - المرجع نفسه - صورة بالغة الدلالة لنعش وقد قلب حتى لا يحمل موتى من جديد (سحر تماثلى) وهذا يذكرنا بالأرملة التى يحشى فمها بالتراب حتى لا تأكل أولادها وقد ماتوا فى حياتها. أما عن وضع بصلة مع الميت فيحتمل أن هذا من بقايا دفن متعلقات الميت معه. وأما وضع النقود، فإن Roheim يبررها بأنه أجر النوتى الذى يحمل الميت إلى العالم الآخر عبر نهر.

المراجع :

أمين، أحمد، ١٩٥٣ ، قاموس العادات والمعتقدات المصرية، القاهرة.

البيضاوى، تفسير، القاهرة، ١٣٠٥ هـ.

الجاحظ، كتاب الحيوان، القاهرة، ١٣٢٥ هـ.

الجوهرى، رفعت، ١٩٤٧ ، أسرار من الصحراء الغربية، القاهرة.

حواس، عبدالحميد، وصابر العادلى، ١٩٧٠ ، «الظواهر الفولكلورية فى البحيرة».

الفنون الشعبية، عدد ١٧ .

الزعفرانى، حاييم، ١٩٧٨ ، ألف سنة من حياة اليهود فى المغرب، ترجمة أحمد شحلان وعبدالغنى أبوالعزم. الدار البيضاء.

فريزر، جيمس، ١٩٧٣ ، الفولكلور فى العهد القديم، ج ٢ ، ترجمة نبيلة إبراهيم، القاهرة.

Boris, Gilbert. 1951. Documents linguistique et ethnographiques sur une région du sud tunisien (Nefzaoua.) Paris.

EI2 = The Encyclopaedia of Islam. New edition, edited by H. A. R. Gibb et al. Leiden. 1960.

El-Adly, Saber. 1981. Az amulett a mai Egyiptomban. [التمائم فى مصر المعاصرة] Budapest

1983. A Siwa-oazis kulturaja. Budapest. [ثقافة سيوة]

- 1988. "Tigrahit - Tisyahit: The Harvest and Fire Festival in Siwa". The Arabist (Budapest Studies in Arabic) 1. 142 - 157.

Fakhry, Ahmad. 1973. The Oases Of Egypt. I., Siwa Oasis. Cairo.

- 1974. The Oases Of Egypt. II., Bahriyah and farafra Oases. Cairo.

Gesenius, W. 1853. Hebrew and Chaldee Lexicon. London.

Kriss, R. & H. Kriss 1962. Volksglaube im Bereich des Islam. Vol. II. Amulette, Zauberferformeln und Beschwörungen. wiesbaden.

Lane, Edward W. 1978. The Manners and Customs of modern Egyptians. London.

Lombard, Maurice. 1975. The Golden Age of Islam. Transl. By Joan Spencer. Amsterdam.

Róheim, Gèza. 1984. A Buvös tükör. Budapest. [المرآة السحرية]

Seligmann, S. 1910. Der Böse Blick. Vol. I. Berlin.

Westermarck, E. 1926. Ritual and Belief in Morocco. London.

فنون الأداء الشعبى

عبد الحميد توفيق زكى

تتضمن شهادتى هذه، فى احتفالية الفنون الشعبية، أجمل ما قرأته فى كتب وبحوث أساتذة أجلاء، عن فنون الأداء فى عالم الفن الشعبى.

وبداية، أذكر ما لعالم الحكايات الشعبية وضروب القصص الشعبى من أساطير وقصص الخوارق، وحكايات الأبطال والملاحم النثرية من إرهاصات لنوع من فنون الأداء الشعبى.. وكما يقول الشاعر الراحل فوزى العنتيل:

«يمكن تلخيص مفهوم الحكاية الشعبية بأنها الحكاية النثرية المأثورة التى انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدوّنة، كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلاً عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة التى تنتقل من شخص إلى آخر، بمعنى أن الحكاية تظل تسمع وتروى بإضافات أو بدون إضافات أو تغييرات يدخلها الراوى الجديد عليها».

ولاشك أن مقولة الباحث صفوت كمال.. عن الحواديت الشعبية، هى تأكيد وتصور جميل صادق، فهو يقول:

«الحواديت الشعبية من أهم وأقدم الموضوعات التى ابتدعها الخيال الشعبى، معبراً عن تخيلاته وتصوراته للحياة خارج ذاته وداخلها.. وتتسم الحواديت الشعبية بأنها غنية بالمقولات الفكرية.. وأسلوب النظرة التأملية، التى يرى بها الإنسان وجوده والوجود المحيط به... سواء كان من واقع الحياة، أو مما يتخيله فوق الحياة والطبيعة».

وفنون الأداء، هنا، تشمل التمثيل الفكاهى فى الشوارع والحارات.. وما يستتبع ذلك من استخدام ملابس تليق بالحكاية على قدر الإمكان، أو مايجىء فى فن (القره قوز)، وهو نمط من أنماط التمثيل غير المباشر.. ويبدو أن هذا المصطلح، فى تركيا، كان يطلق على ما نعرفه الآن بفن (خيال الظل). والقره قوز يشتهر بأنه يتوسل بالدمى، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف، ولا يختلف عنه إلا اختلاف درجة؛ فهو يحكى مرحلة من مراحل تطور هذا المسرح، وإن كان لايزال موجوداً فى البيئات والمواسم الشعبية.

وقد اتخذ هذا العرض اسم (القره قوز) من الشخصية الرئيسية، التى كانت من قبل، فى (خيال الظل) عند الأتراك، وهى شخصية محبوبة عند الجماهير لما تتصف به من الذكاء والحيلة وخفة الحركة، وما يصاحبها من الكلمات والأصوات والنبرات، وقد أدى تطور هذا الفن إلى أن تكون الدمى المستخدمة فيه مناسبة للأنماط والأدوار الشعبية، وهى قليلة لا تكاد تتجاوز الثلاث، ويحركها شخص قادر على إكساب الحياة فى الدمى، وهو بارع، أيضاً، فى محاكاة أصوات الشخصيات المعروضة، واستخدام أدوات النفخ والموسيقى كالمزمار؛ لتأكيد الشخصية المعروضة.

ومع أن (القره قوز) فى طريقه إلى الانقراض، بفضل وسائل الاتصال الأخرى، كالسينما والتليفزيون ومسرح العرائس، فإن الاسم (قره قوز) ظل محفوراً فى ذاكرة الناس، وهم يضربونه مثلاً لمن يتحرك كثيراً بدون فائدة، ويقولون إنه يشبه (القره قوز)؛ حيث إنه يجمع بين الجهد المفرط الضائع والصورة المثيرة للسخرية.

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة ـ لجنة الفنون الشعبية، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

هناك أيضاً، فن الأداء عند الأدباتية، كما يسميهم أحمد تيمور باشا، أو الأدبية كما كان يسميهم الشاعر عبدالله النديم، وهم أشبه بطائفة من الشعراء الهزليين نشأوا فى قرية (فودى فير) من قرى (نورماندِيا) شمالى فرنسا، وكانوا يتغنون بمقطوعات من الشعر قصيرة التفاعيل، تشتمل على تهكم وسخرية وضحك من الناس، وقد ذاع هذا اللون من الشعر بين الناس فى فرنسا.. وتسرّب إلى المسارح، واختلط بالكوميديا، وكان من ذلك اللون المعروف، الآن، بين أهل المسرح باسم (الفودفيل)، نسبة إلى قرية (فودى فير) التى كانت منشأ أولئك الشعراء.

ومن الفنون التى اشتهر بها المصريون فى مجال النكتة والإضحاك، ذلك الفن الذى يعمدون فيه إلى قلب الأشياء وصرف اللفظ عن معناه الأصلى إلى معنى مغاير، مما يؤدى إلى إهدار القياس، كما يقول العلماء عن النكتة، وتحدث به المفارقة التى تثير الضحك. ومن هذا اللون (المقلوب)، ذلك الشعر الساخر الضاحك الذى شاع فى البيئة المصرية، وكانوا يعمدون به إلى معارضة القصائد المشهورة فى الأدب العربى.

نأتى بعد ذلك إلى الرقص الشعبى باعتباره فناً من الفنون التى يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة، ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى، وخاصة أن فن الرقص الشعبى، ظل فترة طويلة من الزمن يتخذ بوصفه وسيلة لإثارة الحواس واستهواء الشهوات... ولاشك أنه يستتبع هذا الموضوع، أداء رقص الخيل والفروسية، وخاصة أن الخيل من أهم موضوعات المأثورات الشعبية؛ فهى تلعب دوراً مهماً فى واقع الحياة اليومية، من حيث إنها وسيلة من وسائل العمل واللعب والدفاع، كما ترتبط الخيول بصفات الشهامة والبطولة والنبل.. أما الفروسية فتعتبر جماعاً لكل هذه الصفات.

يقول الباحث الراحل أحمد رشدى صالح، عن الألعاب الشعبية، والمهارات الجسمية، والسيرك:

إن معظم ألعاب السيرك الحديثة، فى العالم كله، عبارة عن تطوير للألعاب الشعبية، والمهارات الجسمية، وألعاب الفروسية.

وقبل أن نشرح بالتفصيل هذا الكلام، نحب أن نلتفت إلى أن ألعاب السيرك كلها، تمتاز بمايلى:

أولاً : أنها ألعاب خارقة للعادة.. أى أنها لا تندرج تحت ما أسميناه بالألعاب البسيطة.

ثانياً : أنها تعتمد على التدريب على القيام بحركات جسمية خارقة للعادة أيضاً.

ثالثاً : أنها تمتزج بفنون أخرى، منها فن التهزيج والرقص والغناء. وهناك بعض النوره يقوم بحرفة (البهلوان)، وتطلق كلمة (البهلوان) على من يمارس الألعاب الرياضية، أو المبارزة، أو أعمال البطولة.. وكان أمثال هؤلاء، يعرضون مهاراتهم فى المدن والأرياف. أما فى منتصف القرن التاسع عشر، فبدأوا يقتصرون على الرقص على الحبال، وقد يربط أحدهم حبلاً فى أعلى مئذنتين على ارتفاع عظيم من الأرض، ويستعمل الراقص، دائماً، مدارة طويلة؛ ليحافظ على توازن جسمه أثناء السير على الحبل، وقد يسير على الحبل وهو يلبس قبقاباً، أو أن يضع قطعة من الصابون فى كل شىء من قدميه، ويسير على الحبل.

انتقل، بعد ذلك، إلى الدراما الشعبية، ويجب أن اعترف بأن كلاً من الأستاذين الجليلين، د. عبد الحميد يونس، ود على الراعى، هما المؤسسان الحقيقيان لموضوع الدراما الشعبية؛ فالدكتور عبد الحميد يونس، قدم النتائج الأساسية فى هذا الموضوع.. وربما لتعدد انشغالاته، وعدم تفرغه للدراما الشعبية، لم يقدم سياقات هذه النتائج، وعلى سبيل المثال، لا الحصر، فلقد لفت د. عبد الحميد يونس الأنظار إلى أن (الزار) دراما شعبية؛ لكنه لم يقدم السياق الذى أدى إلى هذه النتيجة.

وكذلك د. على الراعى، الذى قدم كتابات متعددة، مكرساً جزءاً كبيراً من وقته وحياته لمناقشة كل ما يتعلق بالظواهر الدرامية الشعبية، وتعتبر كتبه بحق ـ القليلة وذات القطع الصغير ـ رائدة فى هذا المجال بلا جدال.

ويُعرِّف رائد الأدب الشعبى الأستاذ الدكتورعبد الحميد يونس (الزار) بأنه كلمة مستعارة من الأمهرية، وقد انتقلت المعتقدات الشائعة عن جنّى الزار من الحبشة إلى العالم الإسلامى.. ويسود الاعتقاد بأن الجن قد يتجسدون – إلى حين – فى أبدان بعض الناس. والاسم زار، فى بلاد الحبشة نفسها، لا يرجع إلى أصل سامى، والراجح أن هذه الكلمة مشتقة من اسم كبير الآلهة الأعظم عند الكوشيين الوثنيين؛ فإله السماء يعرف فى لغة أكو باسم (جار)، وقد أصبح الإله الوثنى القديم فى الحبشة عفريتاً حقوداً.

ويعتقد الناس فى الحبشة أن الزار، الذى يعيش بصفة خاصة فى الأنهار والجداول وغيرها من المياه الجارية، يمكن طرده من الممسوس باستخدام التمائم أو الشعائر الشائعة، ويستحضر الزار للإفصاح عن اسمه؛ لأنه يعتقد أن ذلك يفقده قوته، ولا يقتصر على الشعائر الخاصة بطرد الأرواح الشريرة واستحضارها، بل تقام طقوس، لإرغام هذه الأرواح على تقمص أجسام أناس جدد، وما أن تتقمص هذه الأرواح الشريرة أبدان هؤلاء الناس، حتى يتنبأوا بالغيب، ويظن القوم أن كل كلمة، أو إشارة تصدر منهم، هى من وحى هذه الأرواح.

والراجح أن الطقوس المتصلة بالزار فى مصر، انتقلت إليها فى القرن التاسع عشر، واسمها الأمهرى (زار).

أما بخصوص مايسمى بالغناء الشعبى وفنونه، وفنون أدائه خاصة، والآلات الموسيقية الشعبية، فإنه يمكننا أن نحصر أنواع الآلات فى ثلاثة أنواع، هى، بحسب ظهورها فى التاريخ منذ البداية:

١ ـ الآلات الإيقاعية، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة النقر عليها.

٢ ـ آلات النفخ، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة النفخ فيها.

٣ ـ الآلات الوترية، وهى التى تحدث أصواتاً بواسطة العزف بالأوتار.

وتخضع الآلات الموسيقية فى تسميتها لعدة أسباب، أهمها:

١ ـ اسم المادة التى تصنع منها الآلة:

مثل (العود) ومعناه الخشب، و(الرق) بالنفخ أو الكسر، ومعناه الجلد.. و(القرب) وهى جلد السقاء، مفتوحة من جانب واحد، و(الكسيليفون): كسيلون معناه، باليونانية، الخشب، وفون معناه صوت، وبذلك تكون كلمة (كسيليفون) معناها (صوت الخشب)، و(القصبة) و(القصابة) آلات زمر عربية، تصنع من قصب الغاب.

٢ ـ صفة الأداء وكيفيته :

مثل (الدربكة) وتعبرّعن الضجيج المتعارف عليه عند العامة بالدربكة، ومثل (جرس): جرس فلان بالكلام نغم به، و(الدف) الجنب من كل شيء، ومثل (الصفارة) و(الزمارة) و (الزمر) و(المزمار)، وكلها ألفاظ عربية واضحة المدلول.

يقول الأديب الراحل محمد فهمى عبد اللطيف، عن المداحين:

«فى صبانا كنا نستبق لرؤية وسماع (المداح) فى موكبه، وهو ينتقل فى حارات القرية من باب إلى باب، مترنماً بأغانيه على نقرات (الدف) فى وجد وهيام، فما نزال نتابعه بأبصارنا وأسماعنا، حتى نهاية الشوط، ثم ننثنى عنه، ونحن نردد ما تستدعيه الذاكرة الغضة من قصصه وأغانيه».

وللمداحين، فى القرى، مواسم ينتظرونها، ويحتشدون لها، وهى مواسم الحصاد للزرع؛ إذ تكون الدور عامرة، والنفوس قريرة راضية، وأبناء القرى أسمح ما يكونون بإكرام كل وافد، وبالعطاء لكل قاصد.. حينئذ، ترى مواكبهم فى القرى متواصلة، فلا تشرق الشمس على قرية، إلا وصوت المداح يجلجل فى جنباتها.

والمداحون لا يعتبرون أنفسهم شحاذين، يطلبون العطاء بالاستجداء والتسول، ولكنهم يقدرون شأنهم أكرم من هذا وأعظم، ويعتبرون أنفسهم أصحاب صناعة شريفة، وأهل مهمة دينية يزجون بها إلى الناس مواقع العبرة والموعظة، والإفادة بقصص الأنبياء، ومناقب الأولياء، وكرامات الصالحين.

وأختتم بحثى عن غنائيات النيل، فأقول:

«إن أنغام النوتية أو المراكبية على مياه النيل، كانت لاشك بداية الغناء فى مصر، وكل الأغانى التى رددها المصريون على ضفاف النيل، كانت من وحى النيل وإلهامه، وهبة من هباته، إنها أغانى الكادحين، الذين غنوا مع أنين السواقى، ومع حركات الشادوف، والآلات الرافعة التى تغترف مياه النيل، وغنوا للزرع والحصاد، وهما هبة من هبات النيل... وغنوا وراء القطعان التى تغدو وتروح، وتشبع وتتكاثر مما يمنحها النيل، وغنوا فى المروج والرياض؛ لأنها هبة من خصب النيل، وغنوا للأرض وخصبها وما تحققه من نماء».

ولم تكن أغانى النيل مقصورة على وصف العمل الذى يمارسه العامل؛ بل إنها كانت تعبرّ عما يجول فى نفسه أو فى خاطره، أو الإحساس الكامن فى حناياه، كل ما هناك هو أن يكون نغمها وإيقاعها منسجماً مع حركة العمل: فقد يكون... (المراكبى) فوق مياه النيل يجدّف ويكافح فى جر مركبته، وهو يشدو بأغانى الحب والهيام، وقد يكون (الفلاح) وراء محراثه يتصبب عرقاً وهو يغنى، ولكنه لا يذكر الثور والمحراث، وإنما يعبّر عما فى نفسه من مختلف الأمانى والرغبات.. والصبايا يعملن فى جمع القطن، وأصواتهن الحلوة الشجية ترد بأغانى الوصال وليلة الدخلة والصباحية، ولا يذكرون شيئًا عن القطن.. إنهن يعربن عن آمالهن اللذيذة، وهى الآمال التى كانت عادة تتحقق، إذا ماجاء القطن بالمحصول الوفير.

وكذلك كانت أغانى الكادحين فوق مياه النهر: إنهم يتحدثون فى أغانيهم عن الريح التى تملأ القلوع، وعن مياه النهر المتدفق على مدى السنين، ولكنهم يتحدثون، أيضاً، عن الغربة والبعد عن الأحباب، واللهفة على يوم الوصول والوصال، وعن حياة البحر وما فيها من متاع وبهاء.. وكانت كلمات النوتية، وهم يكافحون تيار النهر المتدفق من الجنوب إلى الشمال بالمجاديف، أو عندما كانت تتوقف الريح فلا تملأ القلع وتكون قوة رافعة للمركب، فيعولون على رفعها بالمزاريق أو بالجر بالحبال، وهم يرددون أنشودة يقولون فيها :

هيلا هوب هيلا ... هيلا هوب ليصا

وهى كلمات مصرية قديمة، ومعناها الشغل، الشغل، دخلنا الميناء، قربنا من الغاية.

وقد توسع النوتية أو المراكبية فى هذه الأنشودة فيما بعد... ومازالوا يرددونها إلى اليوم، فيقولون:

الهوب الهوب التوب ... والهوا شق التوب

الهوب الهوب الهلاليب ... والهوا شق الجلاليب

و «التوب» هو الذهب؛ ويقصدون بذلك بلاد النوبة، ولايزال المداحون والنوتية والمراكبية يرددون هذه الألفاظ، وخاصة فى الجزء من النيل بين الأقصر وأسوان.. ولعل القارىء يذكر أن غنائية أحمد شوقى بك (النيل نجاشى) التى لحنها وغناها الفنان الراحل محمد عبد الوهاب، تتضمن بعض هذه التعابير من اللغة المصرية القديمة.

وختامًا ... نذكر أن هناك ما يقال عنه اللعب بالعصاية، ويؤكد الأديب صفوت كمال أن هذا هو الاصطلاح الصحيح، وليس مايشاع خطأ بلفظ (الرقص بالعصاية).

وأرى، من واجبى، أن أهنىء المجلة بعيدها الثلاثين، متمنياً لها دوام النجاح، وأثنى على الأبطال الذين حملوا على أكتافهم نجاح المجلة طوال أيام الكفاح الماضية.

أغاني الحج

الحنون، والزيارة والتوديع، والعودة

الرواة: أم عبدالصبور *
حسين عبدالعاطى* *
جمع وتدوين: محمد حسن عبدالحافظ

١- ما زينك مدينه يا مدينة النبى ما زينك مدينه
ما زينك مدنيه زينك يا اصطفى أبو العين كحيلة(١)

٢- مازيك مداين يامدينة النبى ما زيك مداين
ما زيك مداين زينمكان اصطفى أبو العين كحايل(٢)

٣- خدونى خدونى وانتو رايحين للنبى خدونى خدونى
خدونى خدونى أنا اشرب الماء العكر وشاهد الرسول

٤- خذونى معاكم يا رايحين للنبى خذونى معاكم
خذونى معاكم أنا اشرب الماء العكر واسير فى حماكم

٥- وابو بكر صديق أنا بمدح الله يا نبى وابو بكر صديق
وابو بكر صديق أنا حانى يامه الزحام طفى النار بالابريق(٣)

٦- وابو بكر عمه أنا بامدح الله يانبى وابو بكر عمه
وابو بكر عمه أنا حانى يامه الزحام طفى النار بكمه

٧- مخدّه قطيفه تحت راس النبي مخدّه قطيفه
مخدّه قطيفه يا بخت من راح وزار وعاطا الوصيفه(٤)

٨- مخدّه قطايف تحت راس النبي مخدّه قطايف
مخدّه قطايف يا بخت من راح وزار وعاطا الوصايف(٥)

٩- يا لحمار يا دومي يا حمام الحما يا لحمار يا دومي
يا لحمار يا دومي أنا من نهار ما نويت وانا انقل نومي

١٠- يا لحمار يا عدسي هايا حمام الحما يا لحمار يا عدسي
يا لحمار يا عدسي أنا من نهار ما نويت وانا اتقل نعسي

١١- عليه الكتابه أنا باب محمد مليح عليه الكتابه
عليه الكتابه يا شقاك يا تعبك يا تارك العباده

١٢- عليه القرايه أنا باب محمد مليح عليه القرايه
عليه القرايه هايا شقاك يا تعبك يا تارك الصلايه(٦)

١٣- هجين من هجينه والنبي شيّعلك هجين من هجينه
هجين من هجينه يما عشقك يا نبي وهب نص طينه(٧)

١٤- جمل من جماله دا والنبي شيّعلك جمل من جماله
جمل من جماله يما عشقك يا النبي وهب نص ماله

١٥- لو انك حزينه وامدحي ف النبي لو انك حزينه
لو انك حزينه أدوا ضربي زغروته لابو العين كحيله(٨)

١٦- لو انك حزاين وامدحي ف النبي لو انك حزاين
لو انك حزاين واضربي زغروته لابو العين كحايل

١٧- يابت نبينا يا فاطمه فاطنه يابت نبينا
يابت نبينا وافتحي البوابه لبوكي دعينا(٩)

١٨- يابت التهامي أيا فاطمه فاطنه يابت التهامي
يابت التهامي يما وافتحي البوابه دا بوكي دعينا

١٩- على الموج يصلّي يما فرش فرشته على الموج يصلّي
على الموج وصلّي هيا بكان فرشته طرح تمر حنه(١٠)

٢٠- يا عفش البروبي دا السفر مش ليكم يا عفش البروبي
يا عفش البروبي دا السفر للجدعان تدوس الدروب(١١)

٢١- يا عفش النجاره والسفر مش ليكم يا عفش النجاره
يا عفش النجاره دا السفر للجدعان يدوس الحجاره(١٢)

٢٢- يا حلو السميه يا محمد يا احمد يا حلو السميه
يا حلو السميه يما شاهدوك ف المنام وهبله العطيه(١٣)

٢٣- يا حلو الاسامي يا محمد يا احمد يا حلو لاسامي
يا حلو الاسامي يما شاهدوك ف المنام بعتله السلام(١٤)

٢٤ـ أنَا بودني سمعتُهْ دَقّ طَبْل النّبي بودني سمعتُهْ
بودني سمعتهْ يمّا هانْ علىّ مالي وبيتي ودعتهْ (١٥)

٢٥ـ في تُرْعةْ فزارَه يمّا دقّ طبْل النّبي ف تُرْعةْ فزاره
في تُرعةْ فزاره يمّا هيّموا العاشقينْ وباتوا سهارى(١٦)

٢٦ـ يابُو مدْخنيّه أيَا بَا بُور السّفرْ يابُو مدْخنيّه
يابو مدْخنيّه يمّا قامولك الرّيّادْ على جدّه الهنيّه(١٧)

٢٧ـ يابُو اربَعْ مداخنْ هيّا بابُور السّفرْ يابُو اربعْ مداخنْ
يا بو اربع مداخنْ يمّا قامولك الرّيّاد على جده داخلْ

٢٨ـ ماهاينْ عليّا والنّبي يا بايا ماهاينْ عليّا
ماهاينْ عليّا يم يْبلغكْ حجتكْ يُردّكْ عليا (١٨)

٢٩ـ ماهاينْ علينا والنّبي يا بايا ما هينْ علينا
ماهاينْ علينا يم يْبلغكْ حجتكْ يُردّكْ علينا

٣٠ـ ملتْ عَ الوساده في مقام الغلْيُونْ ملتْ عَ الوساده
ملتْ ع الوساده قالْ ولدْها الكبيرْ كرا امي زياده(١٩)

٣١ـ ملتْ عَ الحويّه في مقام الغلْيُونْ ملتْ عَ الحويّه
ملتْ عَ الحويّه يمّا قالْ ولدْها العزيزْ كرا امي عليّا(٢٠)

٣٢ـ سلبْها سلاسلْ بيرْ زمزمْ يا خُويْ سلبْها سلاسلْ
سلبْها سلاسلْ كلّ شور بايه منْها دوا للْمسافرْ (٢١)

٣٣ـ سلبْها حريرى بيرْ زمزمْ يا خُويْ سلبْها حريرى
سلبْها حريرى كلّ شربايه منْها دوا للْعليلْ(٢٢)

٣٤ـ تلاته وبكره ياجمال النّبيْ تلاته وبكره
تلاته وبكره يمّا حوّدوا أشْربْ على عدْ خضرا (٢٣)

٣٥ـ تلاته وْهجينه جمالكْ يا نبيْ تلاته وْهجينه
تلاته وْهجينه يمّا حوّدوا أشْربْ على عدْ نبينا (٢٤)

٣٦ـ تلاته وْقعودْ يا جمالكْ يا نبيْ تلاته وْقعودْ
تلاته وْقعودْ يمّا حوّدوا أشْربْ على عدْ محمّودْ (٢٥)

* * *

٣٧ـ زعقْ ف المُولّدْ يا بابُور السّفرْ زعقْ ف المُولّدْ
زعقْ ف المُولّدْ زغرتي زغْرُوته كرامه لمُحمّدْ (٢٦)

٣٨ـ زعقْ ف الهجْينه يا بابُور السّفرْ زعقْ ف الهجْينه
زعقْ ف الهجْينه وزغْرتوا زغْرُوته لزاير نبينا

٣٩ـ وجنْب العمُودْ واشْ يقُول لْحجيجْ لجنْب العمُودْ
في جنْب العمُودْ يقول النّبي يا عاشْقه تعُودي (٢٧)

٤٠ـ في جنْب المغاره يا عاشقين النّبي في جنْب المغاره
في جنْب المغاره ويقول النّبي يا عاشقْ تعالى

٤١- حرم بالعبايه فوق جبل عرفات حرم بالعبايه
حرم بالعبايه ويقولله وليده سلامتك يابايا (٢٨)

٤٢- حرم بالسديرى فوق جبل عرفات حرم بالسديرى
حرم بالسديرى ويقول لوليده سلامتك يا عينى (٢٩)

٤٣- يا هاوى الجزيره ياحمام الحما يا هاوى الجزيره
يا هاوى الجزيره ودلونى النبى ف أنهى قبيله (٣٠)

٤٤- يا هاوى الجزاير ياحمام الحما يا هاوى الجزاير
يا هاوى الجزاير ودلونى النبى ف أنهى قبايل (٣١)

٤٥- ف أنهى قبايل يا عاشقين النبى ف أنهى قبايل
ف أنهى قبايل فاطمه من غربه وراخيه الستاير

٤٦- وانا كنت نايم وشاهدتك يا حاجج وانا كنت نايم
وانا كنت نايم وريت النبى دموعه هنايم (٣٢)

٤٧- وقوللى عليهم يا بشير الهدا وقوللى عليهم
وقوللى عليهم دا طيبين والنبى يا شوقى إليهم

٤٨- تعا ودعونى ياللى حاجين تعا ودعونى
تعا ودعونى خاطرى أزور النبى وزمزم عيونى (٣٣)

٤٩- خد الكشك كله وازور النبى خد الكشك كله
خد الكشك كله فوق جبل عرفات وطلعت أبله (٣٤)

٥٠- خدونى معاكم يا رايحين للنبى خدونى معاكم
خدونى معاكم أنا امدح النبى واسير فى هواكم

٥١- وعشعش لبيته وا حمام الحما معشعش لبيته
وعشعش لبيته ياللى زاير النبى قوللى اللى ريته (٣٥)

٥٢- ما هاين عليا والنبى يا بويه ما هاين عايا
ما هاين عليا ألا دخلتك تنور عليا

٥٣- ماهاين علينا والنبى يابويه ما هاين علينا
ماهاين علينا ألاف غياب القمر تنور علينا

٥٤- رمى الفحم زايد يانهار السفر رمى الفحم زايد
رمى الفحم زايد وطل من شرقه لقى نوره قايد (٣٦)

٥٥- مال الموج عالى ياريس الغليون مال الموج عالى
مال الموج عالى ما تخافوا ياحجاج دا ريس قرارى (٣٧)

٥٦- مال الموج مضلم ياريس الغليون مال الموج مضلم
مال الموج مضلم ماتخافوا ياحجاج دا ريس معلم

٥٧- يروح فى جريمة ياظلمت اليتيم يروح فى جريمه
يروح فى جريمه واطلبولى الزياره كرامه لنبينا

٥٨- يروح فى جهنم ياظلمت اليتيم يروح في جهنم
يروح فى جهنم واطلبولى الشهاده كرامه لمحمد

٥٩- ياخويا من امى يانهار السفر ياخويا من امى
ياخويا من امى مسافرين للنبى ومطرح يقوللى(٣٨)
ومطرح يقوللى مسافرين للنبى ومطرح يقوللى

٦٠- عليها غريب قبتك يانبى عليها غريب
عليها غريب واش يقول للنبى يما الصبر طيب(٣٩)

٦١- عليها دمامه قبتك يانبى عليها دمامه
عليها دمامه واش يقول المشتاق يما الصبر ياما(٤٠)

٦٢- ياعاشق نبينا وع الزين ياعاشق نبينا
ياعاشق نبينا واحمد المصطفى ع الباب نادينا(٤١)

٦٣- ادونى لامارة ياللى زايرين النبى ادونى لامارة(٤٢)
ادونى الأماره أنا فاطمه من غربه وراخيه الستاره

٦٤- ماعوزاش هديه والنبى ياولدى ماعوزاش هديه
ماعوزاش هديه عاوزه دخلتك تنور عليا

٦٥- ماعوزاش عقود ياأستاذ احمد ماعوزاش عقود
ماعوزاش عقود ألا وظيفتك عمار البيوت(٤٣)

الهوامش والتعليقات:

(*) المقطوعات من (١) إلى (٣٦) جمعها الباحث من السيدة (أم عبد الصبور) - شهرتها (أم صبور) - عمرها ٤٩ عامًا، لم تلتحق بالتعليم، متزوجة ولديها ثلاثة أولاد، تعيش بقرية (بنى حسين) شمالى مدينة أسيوط، تؤدى هذه النصوص من أغانى الحجاج فى الحالات العائلية فقط، وقد تعلمت أداءها بعد أن حج والدها، وثلاثة من إخوتها الكبار، وبعض الأقارب، وسجل لها الباحث هذه المقطوعات، وغيرها، بتاريخ ١٥ يناير ١٩٩٣.

(**) المقطوعات من (٣٧) إلى (٦٥) جمعها الباحث من الراوى (حسين عبد العاطى) - انظر المعلومات الخاصة به فى العدد رقم ٤٩ من مجلة الفنون الشعبية - تاريخ الجمع: ٢ فبراير ١٩٩٤.

(١) زينك ياصطفى: أى مثلك يامدينة المصطفى.

(٢) زينيمكان اصطفى: أى مثل مدينة المصطفى، والمعنى: ليس هناك ما يضاهى مدينة النبى (صلعم).

(٣) أنا حانى يامّه الزحام: حانى: حانه؛ أى أحن إلى. والمعنى: إننى أحن يا أمى إلى زحام الحجيج.

(٤) قطيفة: نوع من أنواع القماش السميك لتغطية الأثاث، له وبرة ناعمة ولامعة. ونشير - هنا - إلى أن حرف (القاف)، فى كلمة قطيفة أو قطايف، أو أية كلمة تحتوى على هذا الحرف، تنطق مثل حرف (الجيم) المخففة فى مدينة القاهرة وبعض مناطق الوجه البحرى، أو تنطق - بالصورة نفسها - مثل حرف الـ (گ) الفارسى. وقد فضلنا فى تدوين هذه النصوص أن نكتب هذا الصوت بصورة حرف (القاف)، وليس بصورة حرف (الجيم)، على غير ما نرى فى نصوص كثيرة جمعت من رواة الصعيد، فحرف (الجيم) نفسه - المعطش - يكتب جيمًا. ومن ثم، فضلنا أن نشير إلى فروق النطق والأصوات بينهما، منعًا للالتباس، واستنادًا إلى مبدأ مؤداه أن اللهجة القاهرية ليست المرجع أو المعيار الذى نقيس به اللهجات الأخرى، خاصة اللهجة الصعيدية. واستبعدنا - كذلك - أن نعبر عن نطق حرف القاف فى الصعيد بصورة الـ (گ) الفارسى، على نحو ما نرى فى تدوين بعض النصوص، التى تطبع فى الخليج والعراق غالبًا. وأخيرًا، فإن هناك مشكلة كبيرة فى كيفية تدوين النصوص الشفاهية بلهجاتها المختلفة، وتستحق، بالتالى، أن نقف أمامها، ونتأملها كثيرًا.

(٥) عاطا الوصايف: عاطا: أى أعطى. الوصايف: الأوصاف أو العلامات.

(٦) القرايه: القراءة.

(٧) هجين: اسم من أسماء الإبل، وفى هذه النصوص كثير من مفردات وأسماء الإبل، والملاحظ، فى مصر على وجه الخصوص، أن الأغنية الشعبية الخاصة بمناسبة الحج والزيارة تتميز بورود هذه الأسماء (جمل، قعود، بكرة، مطية، مولد، هجين، هجينة،.... إلخ)، انظر ـ على سبيل المثال ـ المقطوعات رقم ١٣، ١٤، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨؛ ذلك لأن الإبل وسيلة الركوب العربية الأولى فى الرحلات الطويلة قبل الإسلام، وبعد الإسلام أيضاً، حيث كانت تنقل الحجيج من شمال إفريقيا إلى الجزيرة العربية عبر مصر.

فضلاً عن كون (الجمل) عنصراً مهماً له استخداماته ودلالاته وتشكيلاته ورموزه وتاريخيته فى المأثورات الشعبية العربية بصفة عامة. وقد استوعب هذا النوع، من أنواع الأغنية الشعبية، عنصر (الجمل) ـ ومفرداته ـ بصورة واضحة؛ نظراً لارتباطه بالسفر والانتقال إلى أماكن بعيدة كانت مثال حلم وخيال الذاكرة الجماعية، فى مصر على وجه الخصوص، ودخلت كذلك الوسائل الأخرى، مثل (المراكب، الغليون، بابور السفر... إلخ) ـ انظر المقطوعات رقم ٢٦، ٢٧، ٣٠، ٣١، ٣٧، ٣٨، ٥٥، ٥٦، ٥٧ ـ نظراً لطبيعة السفر عن طريق البحر. وعلى هذا الأساس، يذكر الراوى اسم مدينة جدة الساحلية التى يتم الوصول إليها عن طريق البحر الأحمر، مثال ما ورد فى المقطوعتين ٢٦، ٢٧. أما الطائرة والانتقال عن طريق الجو، فيندر ـ أو ينعدم ـ ذكرها فى هذه النصوص؛ إذ لم تستلهمها الجماعة فى غنائها الشعبى بعد. وظلت (الإبل) الوسيلة التاريخية الحاضرة والمهيمنة فى هذه النصوص وغيرها. من جانب آخر، يتماس ذكر (الإبل) ـ ومفرداتها وأسمائها ـ مع ذكر الآبار وورود الماء، على نحو ما نلاحظ فى المقطوعات رقم ٣٥، ٣٦، ٣٧. ويتصل هذا ـ على كل حال ـ بطبيعة حياة البادية والصحراء، وهذا التلازم نراه حاضراً فى مواضع كثيرة من الأنواع الأدبية الشعبية.

ـ يما عشقك يانبى: عندما ـ أو كثيراً ما ـ عشقك أيها النبى.

ـ وهب نص طينه: ضحى بنصف ما يملك من أرضه الزراعية من أجل زيارة النبى (صلعم).

ـ والنبى شيطلك: شيطلك: أى أرسل إليك. ومعناها أحياناً، فى مواضع أخرى: طالب حضورك، وتنطق أحياناً «شَعْتَلَّكْ».

(٨) لو انك حزينه: المعنى هنا: لولا أن الحزن يأسرنى ويمنعنى من الفرح وإطلاق الزغاريد، بسبب موت عزيز أو قريب، لامتدحت النبى وضربت الزغاريد، وفرحت بالصورة التى تليق به.

(٩) يابت نبينا: يا ابنة الرسول (والمقصود بها فاطمة).

ـ لبوكى دعينا: أى دعانا أبوك للزيارة.

(١٠) يما فرش فرشته: أى عندما فرش فرشته.

هيا بكان فرشته طرح تمرحنة: بكان أى مكان بلهجة الصعيد، والمعنى: أن المكان ملأه العبير برائحة تمر الحنة.

(١١) ياعفش البروبى: المقصود بالبروبى أوراق نبات القمح، وعفش البروبى؛ أى هذه الأوراق بعد جفافها، ويطلق هذا التعبير عند التهكم على الشخص الذى ليس له فائدة أو أهمية.

(١٢) ياعفش النجارة: أى نشارة الخشب، وهو تعبير يطلق للتقليل من الشأن تماماً مثل (عفش البروبى).

(١٣) السمية: التسمية، والمعنى: ياجميل الاسم والسمت والمنظر.

(١٤) يما شاهدوك: يما: إما أن تكون بمعنى (عندما) أو (لمّا) أو (حين)، وإما أن تحمل معنى الكثرة، أى كثيراً ما. والمرادفات جميعاً يحتملها النص.

ـ لاَسامى: الأسامى، جمع اسم.

(١٥) وبيتى ودعته: أى تركت دارى، ومالى؛ لتلبية نداء الحج، وزيارة الرسول.

(١٦) فى ترعة فزارة: فزارة قرية من قرى مدينة القوصية التى تقع شمالى مدينة أسيوط. ويذكرنا اسمها بإحدى بطون القبائل المشهورة فى الجزيرة العربية. وكثير من القرى الموزعة فى محافظة أسيوط ينتسب اسمها إلى قبائل عربية، أو إلى فرد ذى جذور عربية هاجر واستوطن المنطقة، مثال ذلك قرى: فزارة، بنى يحيى، بنى زايد، عرب الشيخ عالله، بنى هلال، فى مدينة القوصية. وقرى: بنى عدى، نجع سرحان، المعابدة فى مدينة منفلوط. وقرى: بنى حسين، أولاد على، نزلة عبد اللاه، فى مدينة أسيوط. وقرى: عرب الأطاولة، عرب مطير، بنى مر، عرب الشنابلة، أولاد إبراهيم، أولاد سراج، فى مدينة أبنوب. وقرية بنى يحيى (بحرى) فى مدينة ديروط. وقرى: العقال البحرى، العقال القبلى، الزهايرة، النواورة، الجعافرة فى مدينة البدارى. وقرى: بنى سميع، النويرة، البلايزة، فى مدينة أبوتيج. وقرى: أولاد محمد، والمشايعة قبلى، المشايعة بحرى، العزايزة، فى مدينة الغنايم. وقرية نزلة أبو عدان بمدينة ساحل سليم، هذا على سبيل المثال، ونأمل أن نقدم معاينة ديموجرافية دقيقة لمحافظة أسيوط فى فرصة لاحقة.

(١٧) يما قامولك الرياد: يما، هنا، بمعنى (كثيراً ما)، والريّاد أى الترحال.

(١٨) يم يِبْلَغَك حجتك: أى عندما يشاء الله أن تتم مراسم الحج.

يردك عليا: أى تعود إلىّ سالماً.

(١٩) ملَتْ ع الوسادة: ملَتْ، أى: ملأت وافترشت.

كرا امى زيادة: الكرا: أى الأجر والعطاء. والمعنى أننى أمنح أجراً كبيراً وعطاءً مضاعفاً بمناسبة حجة والدتى.

ـ الغليون: وابور البحر، وهى ـ فى الأصل ـ سفينة لنقل البضائع.

(٢٠) ملّتّ ع الحوية: الحوية قرص من القماش تضعه السيدة فوق رأسها لتحمل عليه البلاص، أو أية أثقال.
(٢١) سلبها سلاسل: السلب جمع سلبة، والسلبة أى الحبال، والمعنى أن حبال بئر زمزم من السلاسل الحديدية.
- شوربّاية: شربة الماء.
(٢٢) سلبها حريرى: أى حبال من الحرير.
(٢٣) بكره: الناقة الصغيرة البكر التى لم تلد بعد.
- عد خضرا: العد، أى: البئر. - يما حودوا أشرب: حوّد أى (اتجه إلى) أو (مرّ على).
(٢٤) هجينة: أنثى الجمل (الذكر: هجين)، وهو جمل منتقى للسبق وركوب الأفراد، ولا يحمل أثقالاً.
(٢٥) قعود: ذكر الجمل الصغير الذى يقل عمره عن عامين.
(٢٦) المولد: هو الجمل المصرى الأصيل، المولود فى مصر.
- كرامة لمحمد: أى اعتزازاً بمحمد (صلعم).
(٢٧) واش يقول للحجيج: إيش أى: ماذا، أو حيث.
(٢٨) وليده: تصغير ولد، أى ابنه الصغير.
- يابايا: يأبى.
(٢٩) السديرى: لباس يشتهر به أهل الريف والصعيد، وهو بدون أكمام، يبطن بقماش الدبلان الأبيض، ويفصل الجزء الأمامى بنوع خاص من القماش، مقلم، ناعم الملمس، يسمى قماش السديرى، ويلتف حول الرقبة، وفى المنتصف، نوع من الخيوط السميكة يسمى (القطان)، كما أن أزراره مصنوعة من هذه الخيوط أيضاً، ويلبس السديرى تحت الجلباب، لاسيما الصوف، ويحتوى - فى الغالب - على جيوب خاصة للحافظة والنقود والسلاح (إن وُجِدْ). ويفضل فى السديرى أن يكون محكماً وملاصقاً للجسم، لا أن يكون واسعاً أو ضيقاً.
(٣٠) ياهاوى الجزيرة: يامن تهوى الجزيرة العربية، أوتحسن إلى زيارة أماكنها المقدسة.
(٣١) وراخيه الستاير: يقصد بالستائر - هنا - كسوة الكعبة.
- فى أنهى قبايل: من أى القبائل.
(٣٢) ورِيْتِ النبى: أى رأيت النبى فى المنام.
- دموعه هنايم: دموعه غزار.
(٣٣) تعا ودعونى: تعا (= تعالوا) أى أقدموا لتوديعى.
(٣٤) هناك صورة أخرى لهذا الدور:
خُد الْكَشْك كُلّهْ وان نويت عَ السَّفَرْ خُد الكشك كلّهْ
خُدَ الكَشْكَ كُلّهْ عنْدَ حـرَم النّبِـى اقـعُـدْ وبـلـه
- انظر نماذج لأغنية الحجاج فى: أ.د. أحمد علي مرسى، الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٧. وكذلك لأغانى القدس: ص ٢٦٨ - ٢٦٩.
وانظر تحليلات لشكل ومضمون ووظائف هذا النمط ص ١٤٧، ١٤٨، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ١٠١، ٢٠٢، ٢٠٣ من الكتاب نفسه. وجدير بالذكر، أن هذا النوع من الأغنية الشعبية (أغانى الحج، والقدس) يعزى جمعه ودرسه للمرة الأولى إلى الأستاذ الدكتور أحمد على مرسى فى هذا الكتاب.
(٣٥) وعشعش لبيته: أى صنع عشاً لنفسه، واستقر فيه.
- قوللى على ريته: صف لى ما رأيته.
- وطل من شرقه: أى نظر ناحية الشرق، أو من ناحية الشرق إلى ناحية أخرى.
(٣٦) لقى نوره قايد: أى وجد ضياءه متوهجاً.
(٣٧) دا ريس قرارى: ريس قرارى، أى: بحار متمكن.
(٣٨) ومطرح يقوللى: مطرح، أى: مكان.
(٣٩) عليها غريّب: الغريب نوع من الحلوى المخبوزة.
(٤٠) عليها دمامة: دمامة: يمامة.
- ياما: كثير.
(٤١) نادينا: نادانا.
(٤٢) ادونى لامارة: اعطونى العلامة.
(٤٣) يا أستاذ احْمَد : يذكر الراوى اسم الجامع فى سياق هذه المقطوعة الأخيرة، انطلاقاً من معرفة الراوى بالاسم الذى يشتهر به الباحث (أحمد عبده). وفى العموم، فإن هذا السلوك يبديه كثير من الرواة مع الجامعين، أو المستمعين والمتلقين، فى البداية أو الختام.

نصوص بدوية

محمد فتحي السنوسي

صوب خليل والعلم

الشعر البدوى هو أحد أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ويختص بإبداعه أبناء البادية. وللشعر البدوى فى منطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر أنواع متعددة وهى: المجرودة، صوب خليل، أغانى العلم، الشتاوة، قول الأجواد، التقدير، الشباهة، طق العصا، ضم القش، أغانى الدش، الحداء. وتعتبر أغانى صوب خليل وأغانى العلم من أشهر فنون الشعر الشعبى البدوى وأكثرها ذيوعًا وانتشارًا ووفرة وتداولاً بين سكان البادية.

وتتجه أغانى صوب خليل نحو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة، ومعنى صوب خليل، أو كتاب خليل كما يسميه البدو؛ يمكن تفسيرها لغويا كالآتى: فالصوب تعنى توجه العقل إلى شئ ما، وصوب خليل معناه توجه العقل أو ذهابه نحو الخليل، وهو الصاحب أو الحبيب. ولقد عنى كثير من سكان البادية بهذا اللون من الأغانى، وتصوروا، أو افترضوا، أن صوب خليل كتاب وضعت أو نزلت فيه جميع معانى الفكر البدوى، فقالوا، عند المعارضة أو الاحتجاج، هذه المعانى نزلت فى كتاب خليل[1]. وأغانى صوب خليل هى نوع من الشعر الشعبى البدوى الشائع والمشهور بين سكان البادية، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد، أو جملة شعرية واحدة، ويؤدى أداءً منغمًا.

أما شعر العلم، أو غناوة العلم، كما يسميها البدو، فهو يتفق مع صوب خليل فى جميع ملامحه وتكوينه الأدبى، إلا أن مدى أغراضه يتسع من مجرد عاطفة الحب ؛ وهو الغرض الأساسى والوحيد من صوب خليل، إلى مجالات أشمل وأعم وأرحب، فهو - شعر العلم - يقال فى معنى، أو غرض، أو حكمة، أو وصف، أو مدح أو هجاء أو رثاء، أو فى تصوير حالة. ويقوله الشاعر البدوى فى وصف حالة، كمأساة أو معاناة يمر بها، معبراً عن حالته وظروفه وخلجات نفسه.

فهو تعبير حى وصادق عن أحاسيس مبدعها؛ سواء فى الفرح أو الخوف، وأيضاً هناك أغانى علم تؤدى أثناء العمل كالزراعة والحصاد وجز صوف الأغنام والإبل وعند دق الوشم للفتيات وفى حفلات السمر والأفراح، وتأخذ شكل المباراة بين الشعراء.[٢]

والعلم هو الشىء المرتفع، العالى القدر، العظيم والمشهور، حتى أن البدو يطلقون على الجبل اسم علم. وغناوة العلم أيضاً تتكون من بيت شعرى واحد، أو جملة شعرية واحدة، ونادراً ما تكون أكثر من بيت شعرى.

وهذا النوع من الشعر البدوى يبدعه الرجال والنساء على السواء، كما أنه لا يقتصر إبداعه أيضا على شعراء البادية فحسب، بل يمكن أن يؤنفه أشخاص ليسوا بالشعراء، ولكنهم يصورون حالاتهم حسب ما يعانيه كل منهم، شريطة أن يكونوا أعضاء فى هذه الجماعة الشعبية، ولديهم ثقافتهم البدوية، بما تشمله هذه المنظومة - ثقافة البدو - من عادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف، وتراث ومأثور وموروث شعبى بدوى.

* * *

ونحن نتعامل مع هذا الشكل الأدبى من حيث النص، أو من حيث كونه نصاً أدبياً، وإن كان اسمه غناوة أو أغنى، فهذا هو الاسم المعروف به فى هذه المنطقة، وإن كان أيضاً يؤدى أداء منغماً بصوت المؤدى، وأحياناً بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية، خاصة آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى «المقرونة»[٣].

وأغانى العلم التى تؤدى فى الأفراح وحفلات السمر البدوية «الصابية»، تأخذ شكل المباراة بين المؤدين لها، كما أن لكل غناوة علم غناوة علم أخرى ترد عليها، وتؤدى بصوت مدغم مرتفع يتخلله أنين وشجن ظاهر.

ولأغانى العلم، وأغانى صوب خليل عامة؛ غرض أو مبدأ أو مبادئ تؤلف الأغنية وفقا لها، ونستطيع أن نسمى المبدأ علمياً باسم «الركيزة الشعرية»؛ لأن معنى الأغنية يقوم على الركيزة الشعرية المذكورة فى صلبها.

«المبادئ أو الركائز الشعرية أو أبواب العلم هى[٤] :

١ ـ النار　　٢ ـ الجرح　　٣ ـ الغلا (الحب)

٤ ـ اليأس　　٥ ـ الصوب　　٦ ـ الأولاف (الأحباب)

٧ ـ الخطأ　　٨ ـ العيب　　٩ ـ الموح (الفراق)

١٠ـ الجضر (الضيق)　　١١ ـ البكا　　١٢ ـ الدمع

١٣ ـ الصبر　　١٤ ـ العنا (المعاناة/ الظلم)　　١٥ ـ العلم

١٦ ـ القدر　　١٧ ـ العزيز　　١٨ ـ الخاطر

١٩ ـ المرهون　　٢٠ ـ الغنى　　٢١ ـ العين

٢٢ ـ العقل　　٢٣ ـ اللوم　　٢٤ ـ السريب أو النوع

٢٥ ـ أغانى منوعة　　٢٦ ـ أغانى محرمة　　٢٧ ـ الجفا[٥]

ومن الملاحظ أن معظم هذه الأبواب تتعلق بعاطفة الحب بتجلياتها المختلفة، ومن الواضح أن باباً واحداً هو الذى يضم الموضوعات المختلفة - غير موضوع الحب ومتعلقاته - هو باب (أغان منوعة)، فضلاً عن بابين آخرين يتسعان ـ إلى جانب الحب ـ لموضوعات أخرى، هو باب (البكا) و(الصبر)[٦]. ونذكر أن باب (المرهون) و(الغنى) يراد بهما المرأة المتزوجة فهما يستعملان هنا للدلالة على علاقة ما، وباب (العين) يرمز إلى النفس المحببة بالعين، أى إلى العين باعتبارها مصدراً وسبباً للحب؛ وباب (العقل) يرمز إلى الشخص المتحدث، أما باب (الخاطر) فيعنى القلب.

ومن أمثلة أغانى صوب خليل:

يقصد الشاعر الفتاة أو المرأة فى الخلاء أو فى المرعى أو على المعطن - بئر المياه - أو أمام الخيمة، ويقول لها مثلاً هذه الأغنية[٧]:

(سَلامَاتْ يا مِصْوابْ يا عَزْيزْ مِن غَيْرِ معْرِفَةْ)

والمعنى: عليك السلام يا صائبة الرأى، أى ياعاقلة، بدون سابق معرفة.

وتسأل صاحبة الصوب: كيف يكون عزيزا من دون معرفة؟.

فيقول: (علَيكْ تْعقْدوا، فِي الغِيبْ نْبَاكْ جَابِنَا عَالْ يَا علَمْ).

والمعنى: أن الشاعر قد أحبها قبل أن يراها من كثرة ما سمعه عنها من مديح.

ويستمر الحوار على هذا المنوال إلى أن يستعد للرحيل، فتقول له الفتاة:

ـ مَرْبوحةَ.

فيرد عليها قائلا: (مَربوحةَ طَرْيقْ عَزيزْ اللىّ أصدافْهاَ جِيِتْ يأعلمْ).

والمعنى: أبادلك نفس الأمنيات الطيبة أيتها العزيزة التى جئت من أجلها.

فترد عليه: مَربوحةْ تَوصىَ بِيهْ رَحلَ معاكْ واشُونْ خاطرِىْ.

والمعنى: لقد أخذت جل فكرى معك، فاهتم به، صاحبتك السلامة.

ومن أمثلة شعر العلم (غناوة العلم):

باب الغلا (الحب):

(غلاكْ قَديمْ لُه تاريْخْ، بِطْرِيهْ جِيلْ مازالْ ماخُلقْ)(٨)

المفردات:

غلاك: حبك، يطريه: يذكره، ما خلق: لم يخلق بعد.

المعنى:

أن حبك قديم جداً وسوف يخلد وتذكره الأجيال جيلاً بعد جيل، حتى الأجيال التى لم تخلق بعد.

* * *

(غلاكْ قَدِيمْ ما نسِيكمْ، علَيكمْ اليومْ ايشْ خطَرَهْ)

المفردات: مانسيكم: لم ينساكم، ايش: لماذا، خطره: جاء بسيرته.

المعنى:

رغم أن حبك قديم ولن ينسى أبداً، ولكن لماذا أتذكره الآن وتأتى سيرته ويخطر ببالى ولا يفارقنى اليوم.

باب العين:

(العينْ فى ضلاَمْ تحوسْ بعدَ عزيزْ ماراعتْ زَهاْ)(٩)

المفردات:

تحوس: فى حيره، راعت: عاشت، زها: أيام وذكريات جميلة.

المعنى:

أن العين بعد فقد الحبيب (العزيز)، سوف تعيش فى حيرة ويأس بعد ما عاشت معه أياماً وذكريات جميلة.

* * *

وفى بعض الأحيان تجمع «العين» على «عيون»، مثل هذه الأغنية:

(عمّاَ هُنْ عجَاجْ القَبرْعيْونْ سُودْ مايستاهلَنْ)(١٠)

المفردات:

عما: لم، عجاج: تراب، يستاهلن: يستحقون.

المعنى:

لماذا هذا المصير المؤلم ياتراب القبر، إن هذه العيون السوداء لا تستحق منك ذلك.

وأحياناً أخرى لا يصرح بالعين، ولكنها تفهم من سياق الأغنية مثل:

(اتْركُهنْ تنَالْ جمِيلْ، مَالكْ سبَبْ فى دَمْعهنْ)

المفردات:

تنال: تحصل على، جميل: يراد بها ثواب، مالك: ليس لك

المعنى:

جاء صديق يواسى هذا الصديق الحزين، فقال له ذلك المكلوم: اترك عيونى تبكى أثابك الله، فأنت لست السبب فى بكاء عينىّ.

* * *

باب العقل:

(العقَل يا بعَيدْ الدارْ، يسيبْ هلْهْ ويباتْ عنْدكُمْ)(١١)

المفردات:

يسيب: يترك، هله: أهله، يبات: يبيت.

المعنى:

أن فكرى أيها الحبيب البعيد عنى يتركنى، ويذهب إليك ليكون بجانبك.

* * *

(العقَل جادَاتْ عليهْ أفْكارْ ياَ عزيزْ يشَيِنْ)

المفردات:

جادات: جدت، يشين: يشيب شعر الإنسان.

المعنى:

أن فكرى قد جاءت له أفكار جديدة عنك أيها الحبيب تجعل شعر الإنسان يشيب.

* * *

(العَقْل حارْ فى موّالْ تروْاهْ عيبْ ويسكَتَهْ مرَضْ)

المفردات:

حار: احتار، موال: يراد بها قصة الحبيب، ترواه: الحديث عنه، يسكته: السكوت عنه

المعنى:

أن فكرى احتار فى قصتك أيها الحبيب، فالحديث عنها والبوح بها يعتبر عيباً، فالحب سر، ولكن السكوت عنه وكتمانه يجعلنى مريضاً

* * *

وهناك أغانى علم تأخذ شكل المباراة بين المحبين، ولكل أغنية رد عليها.. من أمثلتها(١٢):

الأغنية:

تِسْأَلْ نَاسْ ويسأَلُوكْ والا ياعلَمْ خَالْي طرَفْ

ردها:

ولا تِسْأَلْ الناسْ ولا يِسْأَلُوهْ العَقْلْ يا علَمْ خالَي طرَفْ

الأغنية:

حَتْماَ ياَعزِيزْ القَدَرْ أنظَارى مع صُوْبَكْ مَضنْ

ردها:

واَجِبْ عَليكْ القَدَرْ العقَلْ وينْ مَاصُوبَكْ حتَمْ

* * *

وهناك أغانى علم تقسم بالصوفية متأثرة ببعض المعانى الدينية التى وردت فى بعض آيات القرآن الكريم،

مثل:

«لهَا رزقْ عنْد اللّه العينْ يا علَمْ ما ينْقَطَعْ»

وهى متأثرة بقول الله تعالى فى كتابه العزيز فى سورة «الذاريات».

بسم الله الرحمن الرحيم: «وفى السماء رزقكم وما توعدون» صدق الله العظيم.

* * *

وكذلك «خلَقْهنْ ومـاَ كـانْنْ علَيهْ مـوُ مكَادهْ رزقْهنْ»

وهى متأثرة بقوله تعالى فى سورة «هود»:

«وما من دابة فى الأرض إلا على الله رزقها» صدق الله العظيم.

* * *

ومن أغانى العلم المشهورة التى تأخذ شكل الحكمة:

(اللى مالهمْ عازَاتْ، حتى إنْ داَرْوا خطَأ مانعاَتَبْوْا)(١٣)

المفردات:

اللى: الذى/ التى، عازات: حاجة إليهم، داروا: فعلوا خطأ: خطيئة ، نعاتبوا: نعاتبهم ونلومهم.

المعنى:

أن الشخص الذى لا نفع ولا فائدة منه لا نعاتبه، حتى وإن أخطأ.

* * *

الهوامش:

(١) صلاح الدين محمد جبريل: تجريدة حبيب، دار ابل للنشر والتوزيع، بنغازى، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥.

(٢) محمد فتحى السنوسى: غناوة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.

(٣) لمزيد من التفاصيل انظر: محمد فتحى السنوسى، المقرونة.. آلة موسيقية شعبية بدوية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٤٢، يناير/ مارس ١٩٩٤، القاهرة.

(٤) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٥.

(٥) د. صلاح حسين الراوى: الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، وقد ذكر هذا الباب نقلاً عن أحد الرواة.. انظر ص ٥٠٢، حاشية رقم (١١).

(٦) المرجع السابق نفسه.

(٧) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ص ٧٩ - ٨٠.

(٨) الراوى: يعقوب عبدالغنى الشرمى (عقوب الشرمى)، شاعر بدوى، أبيس/ الإسكندرية، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣.

(٩) الراوى: راغب قاسم الشويعر، شاعر بدوى، أبو المطامير، البحيرة، جمعت بتاريخ ١٢ سبتمبر ١٩٩٣.

(١٠) تجريدة حبيب: مرجع سابق، ص ٧٦.

(١١) الراوى: زكى عبدالرحيم الغرياوى، شاعر بدوى، أبو حمص/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٩ سبتمبر ١٩٩٣.

(١٢) خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على، د.د.ن، ١٩٨٢.

(١٣) الراوى: المرحوم عوض عبدالقادر المالكى، مطرب بدوى محترف، الذراع البحرى/ برج العرب، جمعت بتاريخ أول مارس ١٩٨٣.

الشتاوة

الشتاوة هى نوع من أنواع الشعر الغنائى البدوى عند بدو الساحل الشمالى الغربى لمصر(١).

والشتاوة عبارة عن بيت شعرى واحد، مقسم إلى شطرتين، يقوم الشاعر البدوى أو المؤدى ـ من يحفظها عنه ـ بإلقاء أو غناء الشطر الأول منها، ويقوم جمهور الحضور بترديد الشطر الثانى.

ويلقيها الشاعر البدوى بعد الانتهاء من إلقاء المجرودة(٢)، وهى تؤدى فى حلقات السمر وحفلات العرس البدوية ـ الصابية(٣).

والشتاوة ترتبط بالمجرودة ارتباطًا وثيقًا، ليس كمجرد نص منفصل ترقص عليه الحجالة(٤)، وإنما هى جزء متمم للمجرودة على نحو عضوى؛ إذ قد يتصل مضمونها بآخر مقاطع المجرودة، أو يتفق مضمونها ومعانيها وسياق كلمات ومعانى المجرودة.

والغرض الأدائى للشتاوة هو ترقيص الحجالة؛ ولذلك فهى تؤدى بإيقاع سريع، يصاحبه تصفيق بالأكف.

ويلاحظ أن نصوص الشتاوة محفوظة فى ذاكرة أعضاء هذه الجماعة الشعبية ـ البدو ـ بهذه المنطقة، كما أنها تدور فى الأغلب الأعم فى إطار مجموعة محدودة من الأفكار التى يفرضها الغرض من هذا النمط الفنى ـ وهو عاطفة الحب بتجلياتها المختلفة ـ مما تحول بنصوصه إلى حالة النصوص السائرة أو الشائعة، دون أن يعنى ذلك انتفاء دور الناس ـ الشاعر أو المؤدى ـ فى تأليف نصوص جديدة تستلهم نص مجرودته أو نص غناوة العلم(٥) التى بدأ بها الصابية.

* * *

الهوامش:

(١) الساحل الشمالى الغربى/ يطلق على المنطقة الجغرافية الواقعة من غرب الإسكندرية، وتحديداً من مدينة العامرية حتى حدود جمهورية مصر العربية مع الجماهيرية الليبية العظمى، ومروراً بمدن ومراكز العامرية ثم برج العرب، الحمام، الضبعة، مرسى مطروح، سيدى برانى، السلوم، ويبدأ من الكيلو ٣٦ غرب الإسكندرية حيث مدينة العامرية؛ أى من العامرية شرقاً حتى حدود السلوم غرباً بطول ٥٠٠ كيلومتر وعرض يبلغ ما بين ٥ كيلو متر فى بعض المناطق إلى ٤٠ كيلومتر فى مناطق أخرى. وهذه المنطقة يحدها شمالاً البحر الأبيض المتوسط وجنوباً للصحراء الليبية، وتبلغ مساحة الساحل الشمالى الغربى نحو ٢٦ ألف كيلومتر مربع.

(٢) المجرودة: هى نوع من أهم وأشهر أنواع الشعر البدوى، وهى تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالى الغربى. ويعتمد نظام صياغة المجرودة على بناء البيت الشعرى الواحد فيها من أربعة أشطر، بحيث يأتى البيت الثانى مبتدأ بعجز الشطر الرابع من البيت الأول، وهكذا إلى نهايتها.

(٣) الصابية: هى مجموعة من الرجال المصفقين، يأخذون شكل نصف الدائرة، وتقف أمامهم الحجالة للرقص.

(٤) الحجالة: وهى الراقصة والرقصة فى آن، ويلاحظ أن الحجالة هى فتاة من أبناء القبيلة، حيث لا توجد راقصة محترفة عند البدو طبقاً للعادات والتقاليد البدوية.

(٥) غناوة العلم: هى نوع من الشعر الغنائى البدوى، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد أو جملة شعرية واحدة، ونادراً ما تكون أكثر من بيت شعرى، وهى تؤدى أداءً منغماً بصوت المؤدى والذى يتخلله أنين وشجن ظاهر، وأحياناً يصاحب أداءها آلة موسيقية شعبية بدوية تسمى «المقرونة».

ومن نماذج نصوص الشتاوة:

......

(١) يا بوجمة ريش نعام — ما خليت العين تنام

(٢) يا بو سالف طولا جامة — تبيعك ما فيه غرامة

(٣) يا العريس افرح واتهنى — جبنالك نجراش الحنة

(٤) فرحك يا غالى مبروك — جوك الناس اللى يحبوك

(٥) ليلة فى شارعنا ضيّ — السكر والشربات عليّ

(٦) بوتيوتا فوق العلوة — ناوياه حلاوة حلوة

(٧) يا بريكة سيدى المتولى — حصوة فى عين اللى ما يصلى

(٨) بنة عود قرنفل فاح — نمشى لـه ولا نرتاح

(٩) يالنظار انسوا غاليكم — مرهون وما عاد يجيكم

(١٠) مرحب مرحب يا غلينا — جيت وهلّ النور علينا

(١١) يابو سالف ستة كيلو — كان حداك ربيع نشيلوا

(١٢) بود ملح ميزانه وقة — خف ميزان العقل ورقة

(١٣) عيونك يالواى الشال — غربتنا فى تلات رمال

(١٤) بود ملح خايل فى يديه — نا والناس عناد عليه

(١٥) يابومضحك كيف الجبنة — رآك تدير خطأ تتعبنا

(١٦) يالباس التوب البمبى — والله ما تريح من ذنبى

(١٧) يابوتيوتا لمونى — طفىّ النور عميت عيونى

(١٨) كى نسمع زمارة ريدى — نطلع والبنورة فى ايدى

(١٩) اللى متحزم بالمنديل — مخلى دمع العين يسيل

(٢٠) الساعة والخاتم يا عين — مشيت وديتيهم وين

(٢١) جروحى وجروحك يا عين — تلاقن ع الخاطر لاثنين

(٢٢) يابوجمة ريش حبارى — جرحك فى الخاطر متدارى

(٢٣) دموعى ع الأولاف ايجن — تقول مواسير تكبن

(٢٤) عقلى من لاوى كيمارا — تم تقول عوين سجارة

(٢٥) عزيز بسياته بالكل — مخلى دموع العين تشل

* * *

معانى الكلمات:

(١) بو: أبو ، جمة: خصلة شعر.

(٢) سالف: شعر، طولا جامة: طويل القامة، تتبيعك: يتبعه ويمشى وراءه.

(٣) نجراش الحنة: الحناء

(٤) جوك: حضروا وأتوا إليك

(٥) ضى: ضياء ونور.

(٦) تيوتا: ماركة سيارة ، العلوة: الجبل.

(٧) بنة: عطر.

(٨) بريكة: بركة.

(٩) يالنظار: يا العيون، مرهون: مشغول.

(١٠) غالينا: غالى علينا.

(١١) حداك ربيع: استعداد للحب، نشيلوا: نرحل ونقيم بجواركم.

(١٢) دملج: أسورة ، وقة: أقة.
(١٣) لواى الشال: ملتفة بالشال، غرينا: تشبيه سواد العيون بلون الغراب الأسود، تلات رمال: تل من الرمال، أي يشبه عيون صاحبة الشال في سوادهما بمنظر الغراب الأسود وقد هبط على تل من الرمال البيضاء، فكان واضحاً وظاهراً تماماً.
(١٤) خايل: يختال، نا: أنا ، عناد عليه: في سباق للفوز به.
(١٥) مضحك: أسنان، كيف: مثل ، الجبنة: شديدة البياض كالجبنة، راك: حاذر تدير: تفعل/ تعمل
(١٦) لباس: لابس/ مرتدى، التوب: الثوب.
(١٧) لمونى: صفراء اللون كالليمون.
(١٨) كى: حينما، زمارة: آلة التنبيه بالسيارة، ريدى: حبيبى، البنورة: المصباح.
(١٩) متحزم بالمنديل: من عادة المرأة البدوية وضع حزام أحمر حول الوسط يسمى المحزم.
(٢٠) وين: أين.
(٢١) تلاقن: تلاقوا ، الخاطر: البال/ العقل.
(٢٢) ريش حبارى: ريش طائر يسمى الحبار، وهو ريش شديد النعومة.
(٢٣) الأولاف: الأحباب، ايجن: يذرقن، مواسير: مثل مواسير المياه، تكبن: تسكب.
(٢٤) لاوى كيمارا: من تلوى الحزام، تم: أصبح، عوين سيجارة: رماد سيجارة.
(٢٥) بسياته: بسيقانه ، بالكل: بكل ما فيه ، تشل: تصبح كالشلال.

* * *

المصادر:

(١) نماذج الشتاوة من ١ : ١٠ الراوى: عبدالستار بو دومة الجميعى، مطرب بدوى محترف، السن ٤٥ سنة معمل القزاز/ كفر الدوار/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٤ يونيو ١٩٩٠.
(٢) نماذج الشتاوة من ١١ : ١٤ خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على.
(٣) نماذج الشتاوة من ١٥ : ٢٠ الراوى: راغب قاسم الشويعر، شاعر بدوى ـ السن ٣٦ سنة، أبو المطامير/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٤ يوليو ١٩٩٢م.
(٤) نماذج الشتاوة من ٢١ : ٢٥ الراوى: زكى عبدالرحيم الغرياوى، شاعر بدوى، السن ٦٠ سنة، أبو حمص/ البحيرة، جمعت بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩٩٣م.

* * *

المراجع:

(١) د. صلاح حسين الراوى: الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراة، مخطوط، جامعة القاهرة ، ١٩٨٧م.
(٢) خير الله فضل عطيوه: رحلة الألف عام مع قبائل أولاد على، د.د. ن، ١٩٨٢م.
(٣) صلاح الدين محمد جبريل: تجريدة حبيب، دار ابل للنشر والتوزيع، بنغازى، ليبيا، ط ٢، ١٩٩٥م.
(٤) محمد فتحى السنوسى: غناوة العلم، جريدة أخبار الأدب، العدد السابع، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣، القاهرة.

قول الأجواد

تحتفل الجماعة الشعبية البدوية بمولد أو ظهور شاعر من بينها، وتضعه موضع الكرام، وتقدره أسمى تقدير لما يتمتع من موهبة إبداعية حباة بها الخالق جل وعلا. فالشاعر البدوى هو القادر على إعلاء صوت القبيلة بين مختلف القبائل الأخرى، وهو بلغة العصر جهاز إعلامى ضرورى لها، وهو أيضا على حد قولهم «يعملون له ألف حساب»... فهو يمدح ويهجو ويرثى وينقد ويعبر عن مكنون صدورتلك الجماعة، وبمعنى أشمل فهو لسان حال أعضاء تلك الجماعة الشعبية، فهو المعبر عنهم وبهم ولهم.

والقول عند البوادى هو الشعر، ومنها يقولون عن الشاعر أنه «قوال»، ونقصد كما يقصدون هم أيضا الشاعر الحقيقى المتمكن، الذى يمتلك الموهبة الشعرية الحقيقية.

والأجواد هم الكرام والرجال الصناديد والفرسان.. فهذا النوع من الشعر البدوى - قول الأجواد - يعنى شعر الكرام والرجال الأجياد، سواء كان المبدع صاحب النص الشعرى أو المؤدى له - من يحفظه عن الشاعر - أو من يتحدث عنهم الشاعر فى مديحه أو رثائه وعن أعمالهم وأفضالهم ومناقبهم. كما يدخل الهجاء أيضا داخل دائرة قول الأجواد؛ باعتباره نقداً ورفضاً للسلوك السلبى وإعلاء للقيم البدوية العليا كالرجولة والشهامة والكرم والإقدام.

* * *

ونعرض لقصيدة شعرية بدوية - قول الأجواد - للشاعر البدوى **عبدالقوى محمد المصرى** - أبو حمص، محافظة البحيرة - جمعت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٣م.

(١) مـجـانين الناس مـجـانين يروحـوا وين ... إن حاشْ وراهم عـزرائيل
(٢) مـجـانين وعـالم مـفـتون ... بدنيا دونْ دنيه عـادتهـا بتـخـون
(٣) ومـهـمـا كنت ومـهـمـا تكون وعـشت سنين ... قـضـاك ان جـالك تمشى وين
(٤) مـجـانين العـالم بالكل ع ليشْ تضل ... وعـارف روحـاك يالهـبل
(٥) قـضـاك ان جـالك مـسـتـعـجل ... فى غـمـضـة عين تساوى اللى يسـبـقك بسنين
(٦) مـجـانين العـالم من جدْ الله يشـهـد ... ان قـلـبـى فـى الـنـاس زهدْ
(٧) ولا يـأمـن لايلوفْ بحدْ ... هـا دولْ سنين احنا منهم مـتـبـريين
(٨) مـجـانين الناس مكاليب عليـهـا ... وهيـه مـا تسـواش
(٩) الدنيـا راها كيْ البـصيـب ... تـعـاطى فى الـنـاس الأوباش
(١٠) ورقـهـا مو عاوز تقـليـب ... ان قلبـتـه مـيـزانك طاشْ
(١١) علـلها يخلىْ الرأس يشـيـب ... اسكت خـالص مـا تطريهاشْ
(١٢) لعـوبة وتريد اللعـيب ... اللى يراهن فـيـهـا ببـلاش
(١٣) قـمـرتى دارى ع التلعـيب ... ضـمـيـره ضـاع عليـه بلاش
(١٤) يريد مـا غـيـر عـمـار الجـيب ... تقـول عليـه الله قـشـاش
(١٥) وله طبـعـاً ناس مـحـاسـيب ... ضـلاليـه وبتـوع الطاش
(١٦) إن عـابوا وهم قـدوة للعـيب ... الواحـد منهم مـا يسـواش
(١٧) العـين لهـا وضـع وترتـيب ... على الحـاجب لا مـا تعـلاش

(١٨) علينا الايام مكاتيب   قضاء ومقدر ما تنساش
(١٩) بنى أدم مخلوق عجيب   حلال وسرقة ما خلاش
(٢٠) هناك ناس أصحاب أكاذيب   حقيقتهم ما تتخباش
(٢١) الدخان اللى يكون قريب   بيعمى وناره ما تطفاش
(٢٢) الظَرفْ اللى حتى ما يصِيب   يربى لك الرأس دوَاشْ
(٢٣)المالِ اللى بيكون غصِيبْ   يجى ويروح عليك بلاش
(٢٤) نَصُوحَهْ خدها يا صاحيب   على غيرك ما تتعداش
(٢٥) استهتارك بالعالم عيب   حرام وربك ما يرضاش
(٢٦) الدعوة م المظلوم تصيب   ترد تجيك على لفراش
(٢٧) علشان الرحمن قريب   عليه أفْعالك ما تخفاش
(٢٨) الانسان الانسان غريب   عليها الدنيا مهما عاش
(٢٩) ويوم حسابك يوم رقيب   وراك بصيرا ما خلاش
(٣٠) ترد الدين فى يوم صعيب   وايِدك تبقى ما فيهاش
(٣١) تراعى فى قبرك تعذيب   تِحقْ اللى ما حقَيِتَاشْ
(٣٢) تجشم يا أستاذ وعيب   بلاش تطمع فى الناس بلاش
(٣٣) تِفوزَعْ وتهِلَبْ تَهْلِيِبْ   وتلهف م العشرين اتناش
(٣٤) وتحلف ميت يمِين عطيب   ضلال وأنت بروحك نتاش
(٣٥) تغَادْى وين بلا تِلولِيفْ   صراحه يا سيد نهاش
(٣٦) تَذكر راه الموت قريب   يجى فى ساعه ما يتوِنِاشْ
(٣٧) دعيتك يا علام الغيب   تطهرنا من ها العفَاشْ
(٣٨) بجاه رسول الله الحبيب   الدين علينا ما يبقاش
(٣٩) وتهديهم ها المكاليب   اللى ع الدنيا ملهوفين
(٤٠) ومش عارفين   قضاهم مستنظرهم وين
(٤١) مجانين الناس مجانين يروحوا وين   إن حاش وراهم عزرائيل

الحواشي :

* الراوى: عبدالقوى محمد المصرى، أبو حمص/ محافظة البحيرة، جمعت بتاريخ ٢٥ مارس ١٩٩٣م. (السن ٦٥ سنة).

١ ـ وين: أين، ان حاش: إذا كان / طالما.
٢ ـ دون: سيئة، دنية: رديئة.
٣ ـ تمشى: تروح/ تهرب.
٤ ـ بالكل: جميعهم، ع ليش: على أى شئ، يا لهبل: يا أحمق.
٥ ـ قضناك: ساعة المنية.
٦ ـ جد: من قديم/ زمن بعيد، زهد: أصابه الملل.
٧ ـ يلوف: يصادق، هادول: هؤلاء
٨ ـ مكاليب: متكالبين عليها.
٩ ـ راها: هى ، كى: مثل.
١٠ ـ مو: ما هو، طاش: اختل.
١١ ـ عللها: مشاكلها، ما تطريهاش: لاتذكرها.
٢٢ ـ الظرف: العيار النارى، دواش: صداع.
٢٤ ـ نصوحة: نصيحة، صاحيب: صاحب/ صديق.
٣١ ـ تراعى: تجد، تحق: ترى، ماحقيتاش: مالم تراه فى دنياك.
٣٣ ـ تفوزع: تهب، تهلب: تنهب، تلهف: تسرق، اتناش: اثنى عشر.
٣٤ ـ عطيب: باطل، نتاش: حرامى.
٣٥ ـ تغادى: تذهب وتروح، تلوليف: لف ودوران.
٣٦ ـ راه: هو، ما يتوناش: لايتوانى ولايتأخر.
٣٧ ـ ها: هذا ، العفاش: يراد بها السيئات.

المجرودة

المجرودة هى نوع من أنواع الشعر الشعبى البدوى، والذى يختص بإبداعه أبناء البادية، والمجرودة كقصيد شعرى متميز، تتصف بالترابط العضوى والموضوعى فى بنائها الفنى، نظراً لتسلسل بناء أبياتها الشعرية فى هيكل هندسى، بحيث إذا وضع بيت شعرى مكان بيت آخر، أو سقط منها بيت يختل نظامها وينهدم بنائها المعمارى.

ويعتمد نظام صياغة المجرودة على بناء البيت الشعرى الواحد فيها من أربعة أشطر، بحيث يأتى البيت الثانى مبتدئا بعجز الشطر الرابع من البيت الأول، وهكذا، إلى نهايتها.

والمجرودة تعد من أطول نصوص الشعر عند بدو الساحل الشمالى الغربى لمصر، والممتد من العامرية بغرب الإسكندرية شرقاً إلى السلوم غرباً، وامتداداً للجماهيرية الليبية العظمى.

كما تأتلف داخل هذه المنظومة الثقافية البدوية أماكن تجمع البدو بمحافظات غرب الدلتا فى البحيرة والإسكندرية ومرسى مطروح، فالوحدة أو الدائرة الصوتية واحدة، وأصل هذه القبائل واحد أيضا. وطول نصوص المجرودة هو طول فرضته وظيفة هذا النمط.. ففى المجرودة يستعرض المبدع تجربته المحددة أو تجربة غيره، أو موضوع مر به بكافة تفاصيله الدقيقة على نحو سردى.

والمجرودة كنص أدبى يسع كافة أغراض الشعر العربى كالعاطفة والحماسة والمديح والهجاء والرثاء، وغيرها من أغراض الشعر الأخرى.

وهى - المجرودة - تبدأ عادة بالغزل، وتشبه بذلك إلى حد كبير شعر المعلقات فى الشعر العربى القديم، وهى تلقى وتنشد فى احتفالات البدو وسهراتهم وحلقات السمر؛ وحفلات العرس «الصابية»[(١)] .. ويلقيها المبدع وسط مجموعة من الشباب والرجال الذين يصفقون بانتظام لعمل إيقاع مصاحب لتلك القصيدة الشعرية [(٢)]، وغالباً مايصاحب إلقاءها رقصة تسمى «الحجالة»[(٣)].

أما عن أصل تسمية المجرودة فقد اختلفت الآراء كثيرا، فقد ذكر لنا أحد الرواة[(٤)] أن الأصل فى تسميتها هو لفظة «مسرودة» لأنها تقوم على طريقة السرد، ثم حرفت إلى مجرودة.

بينما ذكر راو آخر[(٥)] أن أصل الكلمة «مجردة» لأنها كانت فى بداياتها قصائد دينية خالصة مجردة، ثم حرفت إلى مجرودة.

وذكر راوٍ ثالث[(٦)] أنها سميت مجرودة لأنها تلقى أمام «جردة» من الناس، والجردة فى اللهجة البدوية هى الجمع الهائل والكبير من الناس.

ويقول د. صلاح الراوى[(٧)]: ولا تكاد المعاجم اللغوية تسعفنا إلا بدلالتين هما الطول والسرعة، إذ يذكر لسان العرب[(٨)] أن «انجرد به السير امتد وطال»، وأن «الأجرد الذى يسبق الخيل وينجرد عنها لسرعته». كما يرى أنه يبدو مقبولاً أن يلتمس فى معنى السرعة شبهة علاقة بتسمية هذا النمط بالمجرودة، استناداً إلى خصيصة السرعة فى أداء نصوصه، إذ إن المجرودة هى أسرع الأنماط أداء باستثناء «الشتاوة»[(٩)] التى تفوقها سرعة أداء، على أن الشتاوة - وهى لصيقة بالمجرودة - قد اتخذت اسماً يرتبط بدرجة أشد من درجات السرعة، والحق أن الفارق بين المجرودة والشتاوة - من حيث الأداء السريع - هو فارق فى الدرجة على أن ما يطمئن إليه الباحث هو ترجيح خصيصة الطول كمصدر لهذا المصطلح».

وقد تلاحظ لنا من خلال حضور بعض الأمسيات وحفلات الصابية أن المبدع عند بداية إلقاء المجرودة يحث جمهور الحضور على الترديد خلفه بقوله لهم «اجردوا ورائى»؛ لذا نرى أن هذا النمط قد سمى بالمجرودة لأن جمهور الحضور يرددون الشطر الأخير من كل بيت شعرى يلقيه المبدع؛ أى يجردون وراءه.

وفى بعض الأحيان، ينهى المبدع مجرودته ببيت من الشعر يسمى «الشاهد»، وهو بيت شعرى مستقل، يلخص ويكثف فيه المبدع الغرض والهدف الذى يرمى إليه من تلك القصيدة الشعرية المجرودة، ثم يتبعها بشتاوة تتفق مع سياق ومضمون المجرودة.

الإحالات:

(١) الصابية: هى حفلات العرس والسمر والسهر البدوية، وتضم مجموعة من الرجال يصفقون وترقص أمامهم الحجالة وتأخذ الصابية عادة شكل الدائرة.

(٢) ذكرنا عبارة القصيدة الشعرية لنؤكد أنها ليست أغنية بدوية.

(٣) الحجالة: هى اسم الرقصة والراقصة أيضا.

(٤) الراوى هو د. محمد إبراهيم كريم، طبيب، ٤٠ سنة، من قبيلة الجمعيات.

(٥) الراوى هو أ. محمد صالح المصرى، مهندس زراعى، ٥١ سنة، شاعر من قبيلة الجمعيات

(٦) الراوى هو أ. سويد العشيبى، مطرب بدوى محترف، ٥٣ سنة، من قبيلة العشيبات.

(٧) الحيوان فى الشعر البدوى، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٦٥.

(٨) لسان العرب: مادة جرد.

(٩) الشتاوة: هى نوع آخر من الشعر البدوى، وهى عبارة عن بيت شعرى واحد مقسم إلى شطرتين يقوم المبدع بغناء الشطر الأول منه ويقوم جمهور الحضور بترديد الشطر الثانى، والغرض الأدائى للشتاوة هو ترقيص الحجالة؛ لذلك تميزت بإيقاع سريع.

* * *

ونعرض لمجرودة للشاعر البدوى فتح الله بومستور السرحانى من قبيلة السراحنة إحدى قبائل أولاد على.

(١) مرحب يابو دور ثَنَاوىْ ... يابو حزام حَمَرْ درناوىْ
لك خَذْرَه فى الوجه اتساوى ... اتساوى م المال ملايين

(٢) ضحكة وتمديها الخاطْر ... مدّك يابو دور نواطْر
ناد معى ع الرَصْد قَوَاطر ... وقليبى يبكى ويلين

(٣) وقليبى يبكى بصحيح ... يابو مسك وعطرْ يفيح
لى تلات اسنين جريح ... احتاروا فىّ الطبابين

(٤) ميتْ طبيب احتاروا فىّ ... مالمنهم حد غاب علىّ
أو ما فيهم واحد لاقىْ ... حل لجرح الغوايين

(٥) الغوايينْ دواهم عندك ... يابو عين كساها هدْبَكْ
والنور اللى ضاوى خدك ... يشفينى والله يا زينْ

(٦) يشفينى ونبقى مرتاحِ ... يابو خد كما التفاح
ولك حاجب والسن املاحْ ... كى تخْذَرْ عينك ليمين

(٧) كى تخْذَرْ بالعين السودة ... يابو عقل قليل او جوده
كان اتجى أهلا بالجودة ... نرجىْ فيك ثمان اسنين

(٨) ثمان اسنين ناسيتنى ... يابو سالف كله بنهْ
بقرنفل ومعاه الجنة ... وأنت زين المشاطْينْ

(٩) تمَشطْها تبقى تسافهْ ... نا ذولَكْ ماريت أوصافه
كى تْخطْم تمشى بضْرافةْ ... تفرح كل اقليب حزين

(١٠) تفرحنى كيف تلاقينى ... يابو خد حمرْ عرنْينى
موالك ديما مشقين ... ارحمنى رانى مسكين

(١١) ارحمنى يابو شفاف ذهب ... وملاية وثوب امقصب
ونا ديما نطلب فى الرب ... يتم هنانا بشرع الدين

(١٢) يتم هنايْه بيك يا غالى ... نوهب لك نأكلْ أموالى
نبنى لك قصرا فى العالى ... فى أحسن حته فى رأس التين

(١٣) فى أحسن حته نانبنى ... قصر مشيد يا بنتى
وان عوزت شى تلاقى ... اطْنَاشْ عبيد وخدامين
(١٤) الخدامين يعولوا فيك ... والمرسيدس بين ايديك
والموجة الزرقا ابحريك ... كى تْجْضَرْ تاخد غطْسْين
(١٥) كى تجضر يا سِمْحْ الصورة ... تِرْكَبْ تمشى للمعمورة
شط جميل وموج غروره ... يعجب كل اللى زايرين
(١٦) يعجبنى ناشط اميامى ... والغالى قاعد قدامى
نحكى لك نا كل كلامى ... كان انت م السماعين
(١٧) ان كان أنت من ناس ابوادى ... قولى لى هم فين وادى
ناخد بوى وكل اسيادى ... ومعانا رز اشوالين
(١٨) دبايح تلقاهن كيمان ... وتفريغ وضرب النيران
والكل معانا فرحان ... فى ليلة حلوة سهرانين
* ويبقى فَرْحْ ونور وضىْ ... يجونا كل أولاد علىْ

* * *

الهوامش:

(١) بو: أبو، دور: شعر،ثناوى: طويل، حمر: أحمر، درناوى: نسبة إلى درنه بليبيا، خذرة: نظرة.

(٢) تمديها: تمناها، نواطر: نادر، الرصد : الخد، قواطر: تقطر/ تسيل، قليبى: قلبى، يدين: صوت البكاء.

(٣) يفيح: يفوح، الطبابين: الأطباء.

(٤) ميت: مائة، الغوايين: العشاق.

(٥) هدبك: رمش العين، ضاوى: مضىء ، زين: جميل.

(٦) كما: مثل، السن: الأسنان، ملاح: جميلة، تخدر: تنظر.

(٧) اتجى: تجىء، نرجى: ننتظر، ثمان: ثمانية.

(٨) نا: أنا ، سالف: شعر، بنه: عطر، الحنة: الحناء، المشاطين: الماشطة/ الكوافير.

(٩) تسافه: تلمع، ذولك: وجهك، ريت: رأيت، تخطم: تخطو، بضرافه: باعتزاز.

(١٠) عرنينى: شديد الاحمرار، ديما: دائماً، مشقين: الشقاء، رانى: تجدنى.

(١١) شناف: قرط يوضع على الأنف، هنانا: الهناء والسعادة.

(١٢) رأس التين: منطقة بمدينة الإسكندرية.

(١٣) شى: شئ، اطناش : اثنى عشر.

(١٤) يعولوا: يقومون بالخدمة ، المرسيدس: ماركة سيارة، الزرقا: الزرقاء، تجضر: تروح وتجىء ، غطسين: يراد بها الاستحمام فى البحر.

(١٥) سمح: جميل ، غرورة: هادئة.

(١٦) شط: شاطئ ، ميامى: شاطئ بالإسكندرية، السماعين: السامعين.

(١٧) ناس: أبناء، بوادى: عرب، بوى: أبى، أسيادى: أجدادى.

(١٨) رز: أرز ، شوالين: جوالين. دبايح: ذبائح ، كيمان: أكوام ويراد بها الكثرة ، تفريغ: ضرب النار.

* هذا البيت يسمى الشتاوة وهو مكون من شطرتين ينشد المبدع الشطرة الأولى منه ويرد عليه جمهور الحضور بترديد الشطرة الثانية فى أداء سريع مصحوب بتصفيق ودق الأكف.

دراسة تطبيقية.. في علم الآلات الموسيقية

د . جهاد داود

يهدف علم الآلات الموسيقية Organology إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب من خلال الآلة الموسيقية فقط؛ ففى بعض الحالات قد لا تتوفر للباحث مادة موسيقية حية وخاصة فى تلك العصور والأزمنة القديمة، حيث لا يجد الباحث سوى آثار موسيقية: كالرسوم والنقوش على جدران المعابد، أو بعض المخطوطات التى تتحدث عن الموسيقى فى تلك الأزمنة، أو آثار موسيقية تتمثل، أساساً، فى مجموعة من الآلات الموسيقية، فلا يكون أمام الباحث سوى البحث الدقيق فى الآلات الموسيقية واستخدام علوم الموسيقى المقارنة ونظريات الأصول الموسيقية للوصول إلى المعلومات الموسيقية لشعب من الشعوب، أو ثقافة من الثقافات خلال العصور التاريخية المختلفة.

وقد يطرأ تغيير على الآلة الموسيقية الشعبية يتبعه، بالتالى، تغيير فى موسيقاها، كما حدث مثلاً فى آلة السمسمية التى تغير شكلها، وزاد عدد أوتارها، وهذا يستلزم من الباحث تتبعاً دقيقاً لمسار التغيرات للآلة الموسيقية، والإمكانات التى أضيفت لها، وتأثير ذلك على الموسيقى التى تؤديها تلك الآلة، وأسباب ذلك التغير الذى قد تفرضه ظروف اجتماعية أو اقتصادية أو فنية معينة.

من أعمال احتفالية المجلس الأعلى للثقافة - لجنة الفنون الشعبية، بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

وقد تطور علم الآلات الموسيقية تطوراً كبيراً خلال هذا القرن بفضل عوامل كثيرة ومتعددة، لعل أهمها :

١ - تصنيف الآلات الموسيقية الذى وضعه هورن بوستل - زاكس عام ١٩١٤.

٢ - تطور علم الصوت وأجهزة القياسات لعناصره المختلفة، بالإضافة إلى التطور الذى لحق بأجهزة التسجيل السمعى والمرئى، والإمكانات الضخمة لأجهزة الكومبيوتر وإمكانات استخدامها فى هذا المجال.

٣ ـ مناهج البحث العلمية الحديثة التى تنوعت تنوعاً كبيراً واستخدمت فيها كثير من العلوم الوسيطة التاريخية والاجتماعية والفيزيائية، واعتمدت التقنية العلمية الحديثة، مع تغيير كثير من المفاهيم والنظم التى سيطرت واستقرت فى مجال البحث العلمى لفترات طويلة.

فلنلق أولا نظرة مختصرة على تصنيف هورن بوستل ـ زاكس للآلات الموسيقية، وهو التصنيف المعترف به دولياً والمستخدم حتى الآن باعتباره هو الأساس الذى تبنى عليه مناهج البحث فى مجال علم الآلات.

إن تصنيف هورن بوستل ـ زاكس يعتمد أساساً على كيفية إصدار الصوت من الآلة الموسيقية، مستخدماً نظاماً رقمياً لفهرسة الآلات الموسيقية، مستوحياً فكرته من النظام الرقمى الذى وضعه ديوى لتصنيف الإصدارات المكتوبة طبقاً لموضوعاتها.

فهناك ثلاثة عوامل رئيسية تتحكم فى نوعية وحدة وقوة وكثافة الصوت الصادر من أية آلة موسيقية، وهى :

١ ـ المتذبذب	Vibrator
٢ ـ المولد	Generator
٣ ـ الرنان	Resonator

وقد قسم التصنيف الآلات الموسيقية إلى خمسة أنواع رئيسية أعطى لها التصنيف أرقاماً متتالية:

١ ـ آلات النفخ	Aerophones
٢ ـ الآلات المصوتة بذاتها	Idiophones
٣ ـ آلات الرق ـ الغشاء الجلدى الرقيق	Membranophones
٤ ـ الآلات الوترية	Chontophones
٥ ـ الآلات الميكانيكية والكهربائية	Mechanical & Electrical

أولاً: آلات النفخ

يكون فيها المولد Generator هو الهواء الصادر من العازف أو من أى مصدر آخر غير ميكانيكى أو كهربى.

ينقسم فيها المتذبذب إلى سبعة أنواع :

١ ـ فتحة للنفخ المباشر	Blow hole
٢ ـ حافة للنفخ	Whistle mouth piece
٣ ـ ريشة مفردة	Single reed
٤ ـ ريشة مزدوجة	Double reed
٥ ـ ريشة حرة	Free reed
٦ ـ قطعة فم ـ قمع	Cup mouthpiece
٧ ـ اهتزاز هوائى حر	Free aerophones

يكون للمضخم ـ العمود الهوائى ـ Resonator أربعة أشكال مختلفة:

١ ـ أسطوانى	Cylindrical
٢ ـ قمعى	Tapering
٣ ـ مخروطى	Flared
٤ ـ وعائى	Vessel

ونجد فى موسيقانا الشعبية المصرية مجموعة ضخمة من هذا النوع تنحصر فى ثلاثة أنواع رئيسية :

١ ـ السلامية (مائل)	End blown Flute *(Semi Tranersere)*
٢ ـ الأرغول	Single reed
٣ ـ المزمار البلدى	Double reed

ثانياً : الآلات المصوتة بذاتها

وهى تلك الآلات الموسيقية التى تصنع مادة مصوتة بذاتها؛ فيكون بذلك جسم الآلة هو المتذبذب ومضخم الصوت فى الوقت نفسه بينما يختلف المولد للصوت على النحو التالى :

١ ـ طوارق	Stamping
٢ ـ المطروق	Stamped
٣ ـ المهتز	Shaken
٤ ـ الطرق	Percussion
٥ ـ الارتطام	Concussion
٦ ـ الاحتكاك	Friction
٧ ـ الصرير	Scraped
٨ ـ النبر	Plucked

وقد تكون الآلة فى هذه المجموعة مطلقة النغمات أو محددة النغمات وأشهر آلات هذا النوع فى مصر :

١ ـ الصاجات	Concussion
٢ ـ الطوره	Concussion
٣ ـ الخلخال	Shaken

ثالثاً : آلات الغشاء الجلدى

يكون فيها المتذبذب هو الغشاء الجلدى المثبت فى جسم الآلة الصندوق المصوت - ويتنوع المولد فى هذا النوع.

وتصنيف هذه المجموعة طبقاً لقالب جسم الآلة أو صندوقها المصوت على النحو التالى :

١ - دائرى	Cylindrical
٢ - مخروطى	Conical
٣ - برميلى	Barcel
٤ - مخلصرة	Waisted
٥ - كأسى	Goblet
٦ - قدمى	Footed
٧ - طويل	Long
٨ - ذات الإطار	Frame
٩ - إبريقى	Kettle

وتختلف فى هذا النوع طريقة تثبيت الغشاء الجلدى فإما أن تكون :

أ - باللصق ب - بالمسامير

جـ - بأوتار د - بشد الحبال

وللتثبيت بالحبال خمسة أشكال :

شبكة N - W - X - Y - Net

وأشهر هذه المجموعة فى مصر :

١ - الدرابكة (كأسية)	Goblet
٢ - الدهلة (كأسية)	Goblet
٣ - الصبل البلدى (أسطوانية)	Cylindrical
٤ - طبل الباز (إبريقية)	Keltel
٥ - النقرزان (ذات إطار)	Frame
٦ - الرق (ذات إطار)	Frame
٧ - الدف (ذات إطار)	Frame
٨ - المزهر (ذات إطار)	Frame
٩ - النقارة (كأسية)	Goblet

رابعاً : الآلات الوترية

ويكون المتذبذب فى هذه المجموعة هو الوتر أو الأوتار المشدودة وتصنيفه طبقاً لنوع وجسم الآلة - صندوقها المصوت على النحو التالى :

١ - آلات قوسية	Bows
٢ - ليره - قيثاره	Lyres
٣ - هارب	Harps
٤ - عود	Lutes
٥ - ذات لوحة أوتار	Zithers

ويتنوع المولد، فى هذه المجموعة، على النحو التالى :

١ - النبر بالأصابع	Plucking with fingers
٢ - ريشة	Plucking with Plectrum
٣ - قوس	Bowing
٤ - مضرب	Beaters or hammers

ويوجد فى مصر ثلاث آلات فقط من هذه المجموعة :

١ - الربابة	Bowed tute
٢ - السمسمية	Lyre
٣ - الطنبورة	Lyre

خامساً : الآلات الميكانيكية والكهربية

ومن هذه المجموعة لا توجد آلات شعبية مصرية.

* * *

وبعد هذا الاستعراض الموجز لتصنيف الآلات الموسيقية، نرى أن الوقت حان، بل لقد تأخر الزمن كثيراً، لوضع نظام منهجى لدراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية وسوف نحاول، هنا، وضع إطار عام يمكن أن يكون أساساً للدراسة المنهجية لتلك الثروة من الآلات الموسيقية التى تذخر بها مصرنا.

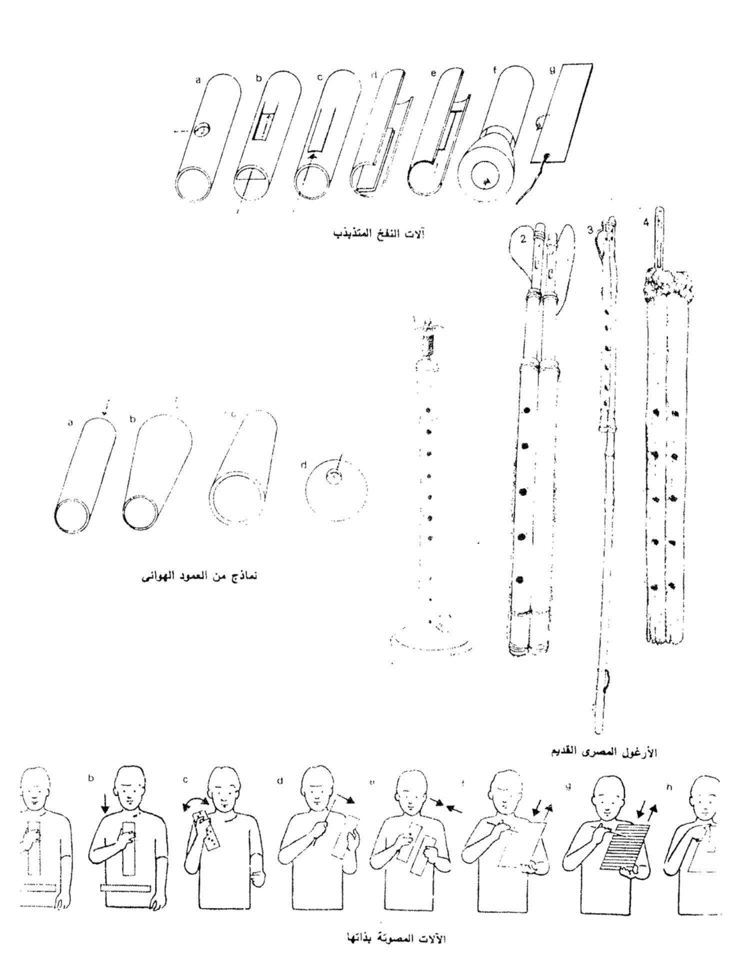
وقد اختار الباحث آلة السلامية نموذجاً لهذه الدراسة :

آلات النفخ : Aerophones

السلامية : End Blown Flute

الاسم : السلامية - الكولة - العفاطة - الصفارة.

الجذور التاريخية : العصور المصرية القديمة.



آلات النفخ المتذبذب

نماذج من العمود الهوائى

الأرغول المصرى القديم

الآلات المصوتة بذاتها

الانتشار : معظم بلدان العالم.

المولد : هواء من فم العازف فى جسم الآلة مباشرة.

المتذبذب : الاهتزاز الناتج عن ارتطام الهواء بحافة الآلة.

المضخم :عمود هوائى دائرى الشكل.

الوصف : قطعة من الغاب ، أربعة عقل ، مجوفة من الداخل، ولها ستة ثقوب أمامية تقع فى نصفها الأسفل.

المادة المصنوعة منها : الغاب.

الصانع : العازف.

الديكور : خطوط مائلة ومتقاطعة فى بعض الأحيان.

حدة الصوت : وتقاس cps وتختلف طبقاً لحجم الآلة.

قوة الصوت : ضعيفة وتقاسclb.

نوعية الصوت : ناعمة وتقاس طبقاً لنوع الآلة.

كثافة الصوت : ضعيفة وتقاس ppm.

طريقة العزف : يمسك بميل مع الجلوس.

الأداء : لحنية منفردة أو بمصاحبة عازف لنغمة القرار وآخر «تبيع» وتشارك معظم الفرق الشعبية.

المناسبات الشعبية : معظم المناسبات الشعبية والاجتماعية.

المؤدى : ذكر.

الثمن : زهيد.

التقدير الشعبى والاجتماعى :عالى.

القياسات : يعتمد على مقاسات الآلات الموسيقية كم هائل من المعلومات الموسيقية التى يمكن حفظها بوصفها دليلاً علمياً لها، ويمكن من خلالها معرفة مقامات الآلة وطبقاتها الموسيقية، وكثير من إمكاناتها الفنية، كما يجب أن ننوه، هنا، إلى أن قياسات الآلات يجب أن تتضمن قياساتها الخارجية والداخلية.

وقد نلاحظ، فيما سبق، أن دراسة آلة كآلة السلامية لا يمكن أن يقتصر على تلك المعلومات الأساسية للآلة، فإن تلك المعلومات ليست إلا بداية لما يعرف بالرسم البيانى للآلة الموسيقية Organograph يمكن من خلاله البحث الدقيق لأية آلة موسيقية، فاختلاف الأسماء قد يدلنا على تقارب بين ثقافات مختلفة، كما فى حالة اسم الكولة المصرية والكفال Kaval البلغارية والدف المصرى وآلة Daire البلقانية، فهى جميعاً دائرية الشكل، كما يمكننا حصر انتشار الآلات الموسيقية المتطابقة في بلدان العالم المختلفة، والطريقة المستخدمة فى تصنيعها وأدوات الصناعة للآلة والمادة البيئية التى تصنع منها، ويمكن لنا، من خلال ديكور الآلة، معرفة جذورها التاريخية ورموزها الاجتماعية وتطابقها مع ثقافات أخرى، ثم إمكانات الآلة الموسيقية نظرياً والمستخدم منها والمتجاهل منها وطريقة عزف الآلة والتدريب عليها، فجميع عازفى آلة الأرغول مثلاً Single reed، وخاصة فى تلك الثقافات التى تستخدم (قراراً) موسيقياً، يتدرب العازف بالطريقة نفسها؛ (النفخ فى الماء)، ثم أسلوب الأداء المنفرد والجماعى وتكوينات الفرق الموسيقية والمناسبات المختلفة التى تستخدم فيها الآلات الموسيقية وما يتبعها من تقاليد وعادات قد تكون متشابهة ونوع المؤدى؛ جنسه، وثقافته، وطبقته الاجتماعية، واحترافه أو هوايته، وتقدير الآلة المادى من جانب المؤدى والمتلقى، وتقديرها الفنى من جانب المؤدى أو الفرقة المصاحبة أو المتلقى.

كل هذه الجوانب وغيرها هى نقاط مازالت فى معظمها مجهولة فى دراسة الآلات الموسيقية المصرية والتى ندعو إلى البحث العلمى فيها.

وقد يكون مفيداً أن نورد، هنا، بعض الملاحظات التى رصدناها حول دراسة الآلات الموسيقية فى مصر نوجزها فيما يلى :

١ - أن التنوع الكبير فى آلات الموسيقى الشعبية فى مصر يفتح مجالاً واسعاً للدراسة المنهجية مازال غير مطروح الآن.

٢ - أن عدم توافر الآلات الموسيقية الشعبية وفهرستها فى المراكز العلمية المختصة يشكل عائقاً للبحث والدراسة.

٣ - القصور الشديد فى المعامل الفيزيائية لعلم الصوت وأجهزة القياسات المختلفة، مع عدم وجود الفنيين والباحثين فى هذا المجال، مما يعد معوقاً كبيراً لدراسات علم الآلات.

٤ - انعدام حركة الترجمة للدراسات الأورجا نولوجية مع وجود عدد هائل من الدراسات التى تتعرض للآلات الموسيقية المصرية.

٥ - يعانى البحث العلمى من مشكلة الترجمة للمصطلحات العلمية لعلم الآلات الموسيقية.

٦ - لا يوجد أى تدوين لموسيقى الآلات الشعبية المصرية بالمراكز العلمية المتخصصة بمصر.

٧ - تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية لموسيقى الآلات الموسيقية لا تفيد على الإطلاق فى الدراسات

القياسات لآلة السلامية

نغم القرار	مقياس المؤدى	الطول الإجمالى	القطر الداخلى	قطر الثقوب							
	32	72	2,5	1	12.5	4	4	12,5	4	4	31
	28	67	2.2	1	11	4	4	11	4	4	29
	24	57	2	1	9	4	4	8	4	4	24
	20	45	2	1	6,5	3,5	3,5	5,5	3,5	3,5	19

نغم القرار	مقياس المؤدى	الطول الإجمالى	القطر الداخلى	قطر الثقوب							
	16	39,5	2	1	16	3.5	3.5	4	3.5	3,5	5,5
	14	34	2	1	14	3,2	3,2	3	3.2	3,2	4,2
	12	27,6	1.8	1	11	2,7	2,7	2,8	2,7	2,7	3
	10	21,6	1,7	0,8	8	2.5	2	1,7	2,5	2,1	2,8
	8	19	1.7	0,8	7,5	2	1.9	1,7	2	1,9	2

المنهجية؛ وذلك لعدم الإعداد العلمى للمتخصصين فى هذا المجال.

وأخيراً، يجب أن نعى جيداً أن الاهتمام بفنون وثقافات الشعوب أحد أجنحة الديمقراطية والتنمية والتطور للشعوب، فالديمقراطية تعتمد على مشاركة طبقات الشعب المختلفة، والتنمية تتحملها أساساً تلك الطبقات المنتجة - العمال والفلاحون - والتطور نتاج تراكمى للعلوم والفنون والثقافة، حيث إن الاهتمام بفنون وثقافات تلك الطبقات ليس شعاراً أجوفاً، بل هو الانتماء الحقيقى لهذا الوطن، وما أحوجنا اليوم إلى هذا.

المراجع :

1 - HICKMANN, Hans : The Egyptian "Uffath" flute Cairo 1952.

2 - HOOD, Mantle : The Ethnomusicologist, New York 1970.

3 - HORNBOSTEL, and SACHS : Classification of Musical Inst´ruments, English translation by Antony BAINS and Klaus P. Wachsmann, Galpin Society Journal, Vol 14, 1961.

4 - KUNST, Jaap : The Ethnomusicology, 3rd. ed. the Hogue, 1959.

5 - Musical Instruments of the world an Illusrtated Encyclopedia by the Diagram Group, USA. 1976.

6 - SACHS, Curt : The wellsprings of Music, The Hague 1962.

7 - SACHS, Curt : The History of Musical Instruments, New York 1940.



أغاني ألعاب الأطفال الشعبية وبحر المتدارك

إبراهيم شعراوى

بحر المتدرك من بحور الشعر المحبّبة إلى الأطفال، فكثير من أغانيهم، فى لهوهم وألعابهم، على هذا البحر، فى العامية والفصحى. وهو بحر زاده الأخفش، وتدارك به على الخليل بن أحمد الذى أبدع خمسة عشر بحرًا. وأجزاء هذا البحر:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (مرتين)

والبعض يسمى هذا البحر (ركض الخيْل)؛ لأنه يحاكى وقع حافر الخيل على الأرض، كما يحاكى ضرب النواقيس فى إيقاعات، كأنما تقول:

حــقًا حــقًا/ حــقًا حــقًا/ صــدقًا صــدقًا/ صــدقًا صــدقًا
إن الدنيـــا/ قـــد غـــرّتنا/ واستـــهـوتــنا/ ، واستــلهــتنا
لسنا ندرى/ مـــا قـــدّمنا/ إلا أنّا/ قـــد فـــرّطنا/
يا ابن الدّنيـا/ مهلاً مهلاً/ زن مـــا يـأتـى/ وزنًا وزنًا/
مـــا مـن يوم/ يمضـى عنّا/ إلا أوْهَى/ مـــنّا ركـــنا
فـــعلن فـــعلن / فـــعلن فـــعلن فـــعلن فـــعلن / فـــعلن فـــعلن

وهذا البحر يأخذ حيّزًا كبيرًا من أوزان الشعر الشعبى المصـــرى. ويكفى أن أقــدم إليك نماذج من أغـــانى ألعـــاب الأطفال من الجنسين، بوصفها دليلاً على شيوع هذا البحر وشعبيّته فى التراث الشعبى.

أولاً: فى لعبة «حادى بادى» نجد الكلمات:

حادى بادى/ حادى بادى [فعلن فعلن فعلن فعلن]

سيدى محمد/ البغدادى

شاله كله وْ/ حطّ على دى

وهذه الأغنية يلجأ إليها الأطفال لمعرفة الفريق الذى سيبدأ اللعب.

وفى نطّ الحبل، نجد أغنية مصاحبة على الوزن نفسه هى:

واحـــــــد اتـنـين
عـم حـــــــسين
ثـلاثـه اربـعـــــه
فى المطبـــعــــه
خـمْسـه سـتـــه
فـــتـــحــوا السكه
ســبـــعــه تمانيــه
طبـخــوا البـامـيــه
تسـعـــه عــشـــره
خــرطوا البـصله (١)

ثـانـيـاً: فيـمـا سـبق كانت فعلن تتكرر فى كل مرة، وفى المثـال التـالى سنجـد فـعلن هذه تتكرر ثلاث مـرات فى كل شطرة.

ففى أغنية «بابا جاى إمـتا؟» فعلن فعلن فعلن، نجد فى اللعبة طفلتين تقفان متقابلتين، وتتلاصق الأيدى، كأنّما تدفع كل منهما الأخرى بعيداً عنها بيديها، ثم تدفع بيدها اليمنى اليد اليمنى لصاحبتها، ثم تتبادل الأيدى الدفع فى صفقات متتالية مع الإنشاد:

بابا جــاى إمــتــا؟
جــاى الســاعـة سـتـه
فـــعلن فـــعلن فـــعلن
فـــعلن فـــعلن فـــعلن
راكب والا مـــاشى؟
راكب بـسكـلـيـــتـــــه
بيـضـه والا حـمـرا؟
بيـضـــة زى القـشطة
وسعوا له السكه

أما فى أغنية (واحد اتنين تلاته)، فالكلمات:

وَاحــِــتْ نِنْتَــا لاتــَهْ
عَمْ مِحْـ/ سِينْ شَـ/ حَاتَهْ
بيّاع الشـــــيكولاتـه
بـسِلــه يـــا بـسِلــه
يعـــيشَ بابا ويبــقى
ويـعــــــــمّر النَبَقَهْ

ثالثاً: وقـد نجـد «فعلن» تتكرر مرتين، ويضـاف إليهما نصْف تفعيلة (فع) فتصير الشطرة على وزن فعلن فعلن فع، التى تنتقل إلى مفعولن وتصير الشطرة فعلن مفعولن كما فى أغنية:

[أ]

على عليوه يا اللى
[عالى/ عليـ / وه يَلْ/ لى..]
ضرب الزميره يا اللى
زمارته جربى يا اللى
[زُمَّرْ/ تُوحَرْ/ بى يَا الْـ/ لِى
فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْ]
دخلت فى قلبى يا اللى
قلبى رصاص يا اللى
[وتنطق: قلبى/ رُوصَاصْ
فعلن فعلان.. وتنقل إلى
فعلن مفعول]

[ب]

وفى أغنية لعبة «رِلاً برلاً بِرْلالاَ»، نجد التفعيلة فعْلن تستعمل مرتين أو مرة وبعدها نصف التفعيلة (فع).. وقد اتفقنا على أن (فعلن فع) تنتقل إلى (مفعولن)، وتظل محسوبة على هذا البحر:

رلاً برلا برلالا..
فعلن فعلن مفعولن
عايزين مين؟
مفعولن..
تجيبولها إيه؟
تجِيـ/ بُولْهَا/ إيهْ
[فَعْلُن/ مَفْعُو/ لنْ]
نجيب ليها خاتم
نجيب/ ليها/ خاتم
[فعلن فعلن فعلن]
مايقضّيها شى... ... ... إلخ

[جـ]

وفى لعبة (ياهوا ياسيسى)، نجد هذه الكلمات:

يا هوا يا سيسى ـ نشف لى قميصى
لا أمى تضربنى ـ وبابا يدبحنى
والمعزه تحوش عنّى.......

---

(١) فعلن فعلن/ وزن لكثير من الشعر الإنجليزى ولاسيما أغانى الأطفال. وهناك لعبة على هذا الوزن نفسه للأرقام الإنجليزية
one two.. fasten my shoe.. 3 - 4 shut the door.....ect .

وهى لعبة تؤدى مع تحريك منديل مبلل بالماء. ونعود لكلمات الأغنية :

ياهوا يا سوسى

[ياها - وايا - سوسى

فعلن - فعلن - فعلن]

نشف لى قميصى

[نشْ شِفْ/ لى قَا/ ميصى

فعْلن / فعلن/ فعلن]

لأمّى تضربنى

[لاَ أُمْ - مِى تِضْ/ رِبْنى/

فعلن - فعلن - فعلن]

.... إلخ.

[د]

ونلتقى بتفعيلات البحر نفسها (المتدارك) فى أغنية (حبلى طويل يا امه):

حـــبلى طويل..

وقع فى البـــوـــر

نزلت أجـــوـــبه

قـــابلنى البـــوـــه

أدانى جنـــوـــبه

آجـــيب بوه إيه؟

آجيب به وزّه؟

والوزه تكاكى/ وتقول يا وراكى

ياوراكى الشوم

عبد القيوم

زارع لامون

لمونه حادق - طش البنادق

وفى يوم العيد - ألعب بجديد

والشمع يقيد

[مع تكرار كلمة «يا امه» مع كل جملة].

[هـ]

وفى أغنية لعبة «يا وابور يا مولع»، نجد تفعيلات البحر نفسه:

يا وابور ياموّلع

[فعلان مفعولن المنقولة من [فعلنْ نْ - فعلن - فع]

حط الفحم

[مفعولن]

وانا قول لك ولّع

حط الفحم... إلخ.

رابعاً: قلنا إن «فعلن فعلن فعلن فع» تنتقل إلى (فعلن فعلن مفعولن)، وهذه أغنية لعبة (يا لاعبين كل ليله) مثال على ذلك:

(أ)

[يَا لاَعْ/ بين كل/ لِ ليله/

فاتنى/ عليـ /ك عجيله

فعلن فعلن فعلن فع

- فعلن فعلن مفعولن]

وهنا نبحث عن «عجيله»، ونسأل عنه فى الساحة؛ حيث يوجد اللاعبون فى المكان نفسه كل ليلة.. وتستمر اللعبة بالوزن نفسه:

- فات علينا كتير وكتير

قعد يشوّحْ بالمنديل

والمنديل أبو طياره

طارت منه الشراره

يا مغرفه يا منقرشه

لمى العيال من ع العشا

يا مغرفه ياحديد

لمى العيال من ع الوقيد

(ب)

وفى أغنية (يا قمرنا ياهادى)، نجد مع اللعبة إيقاعات فعلن فعلن فعلن فع التى تنتقل إلى فعلن فعلن فعلاتن

[ياقـ/ مرنا/ ياها/ دى

فعلن فعلن فعلن فع (تنتقل إلى)

فعلن فعلن فعلاتن]

ياقمرنا ياهادى - يا بو الشدّ البغدادى

- طرحة أمى بحواشى - فيها قرون
الفول الاخضر - يارب خضّر قلبى
- واجعل الجنّه لأهلى -
سبع مِدَن (جمع مئذنة) بتلعلع
- على نبينا المشفع - يارب أزوره وارجع
على جمال الهاديه

(جـ)

ولاشك فى أن أغنية لعبة (التعلب فات فات) هى أشهر أغنية للأطفال لكثرة تقديمها بالتليفزيونات والمهرجانات العربية، وهى تكرار للتفعيلة (فعلن)، أو نصف التفعيلة (فع) التى تنتقل إلى (مفعولن) وهذه كلماتها:

التعلب فات فات
على ديله سبع لفات
والدبه وقعت فى البير
وصاحبها واحد خنزير
وفى إيده منديل حرير
وفى رجله جزمه وشراب
يا طالع ع الشجرة هات
عصفوره وسبع قمحات
والأرنب فى العشه مات
والعس/كر واق/فين طا/بور
فعْلن / فعْلن /فعْلن / فعْل
ما فاتش عليكو الديب الديب السحلاوى
فات فات .. [ونعود لأول الأغنية]
على ديله..... إلخ.

(د)

وهذه أغنية (عم ياجمال) على تفعيلات بحر المتدارك نفسها:

عمّ يا جمال - جمالك فين؟ - فى القنطره - بياكلوا إيه؟ - حشيش دره - يشربوا إيه؟ قطر الندى - عندك عروسه؟ بس عجوزه - طمبل طمبل مزيكا.

فرَح (فلان) أنتيكه.

(هـ)

وعلى تفعيلات «المتدارك» نجد أغنية لعبة «هنا مقصّ، وهنا مقص» وكلماتها:

[هينا مْ/ قصّ وْ/ هينا مْ/ قصّ
فعلن - فعلن - فعلن - فع
فعْلن - فعْلن مفعولن]

هنا مقصّ وهنا مقصّ - هنا عرايس بتترصّ - هنا فاطمه الحجازيه - شعرها ضانى ضانى - لقيته على حصانى - وحصانى جوا الخزنه - والخزنه بدها سلم - والسلّم عند النجّار - والنجار عاوز مسمار - والمسمار عند الحدّاد - والحدّاد عاوز بيضه - والبيضه فى بطن الفرْخه - والفرخه عاوزه قمحه - والقمحه عند التاجر - والتاجر عاوز فلوس - والفلوس عند الصراف - والصراف عاوز لبن - واللبن عند البقرة - والبقرة عاوزه حشيش - والحشيش فوق فى الجبال - والجبال عاوزه عصافير - والعصافير جوا الجنه - والجنه عاوزه حنّه - والحنه على إيدينا - رب يحنن علينا،..

(و)

وفى أغنية لعبة «واحد اتنين خَرْجى مَرْجى»:

[وَحْدِتْ - نِنْ خَرْ/ جى مَرْ/ جى
فعلن - فعلن - فعلن - فع
فعلن - فعلن - مفعولن]

واحد اتنين خرْجى مرجى - انت حكيم والا تمرجى؟ - أنا حكيم الصحيّه - العيّان ادّى له حقنه - والغلبان أدّى له لقمه - نفسى أزورك يانبى - يا اللى بلادك بعيده - فيها أحمد وحميده - حميده ولدت ولد - سميته عبد الصمد - مشيته ع المشايه - خطَفت راسه الحدّايه.

(ز)

وفى أغنية (بكره العيد ونعيّد) نجد:

[بُكْرَلْ - عِيْدِنْ - عيّد
فعلن - فعلن - فعلن
ويند - بحَك - ياشيخ - سيّد
فعلن - فعلن - فعلن - فعلن
ونحطْ/ طَكْ عَا/ لا القر/ وانه
فعلن - فعلن - فعلن - فعلن]

والكلمات تقول: بكره العيد ونعيد - وندبحك ياشيخ سيد - ونحطك على قروانه - وتعالوا افطروا ويّانا......... إلخ.

(ح)

ولعبة «نخيلة عويجه»، واضح من اسمها أنها تؤدى بالواحات؛ حيث الاهتمام بالنخيل. وخطورة النخلة غير المستقيمة أنها تميل فيسقط تمرها فى أرض الجيران، وليس فى أرض أصحابها.

المهم أن لعبة «نخيلة عويجه» من ألعاب البنات الصغيرات فى الواحات المصرية، وتؤدى بواسطة طفلتين تقفان متلاصقتين وقد أعطت كل منهما وجهها إلى اتجاه مخالف لاتجاه الأخرى. هذا، وتضع كل لاعبة يدها اليسرى على كتف اللاعبة الأخرى، ثم تدوران وهما تغنّيان:

نيخى/ لَعْويـ/ جَهْ (فعلن فعلن فع) **تنقل إلى فعلن - مفعولن.**

ارمى/ لى بلـ/ حه (فعلن فعلن فع/ تنتقل إلى فعلن مفعولن) **وكلمات الأغنية:**

نخيله عويجه - ارمى لى بلحه - شكتنى شويكه - صباعى انجرحا - رحت لأمى تطلعها - تطلعها لولى لولى - كيف الشعر المجدول - حلّيته قبْضَهْ قبْضَهْ - ياشمروخ افتح واطبخ - خلِّ امىّ تنزل تغسل - تغسل لى توبين حرير - والعصَبْ ويّا المنديل - والمنديل أبو طياته - يسلم حيّه وحياته - عم عثمان دخل الجنه - جاب عروسه بقصتها - نط الجمل رفسها - جابت صبى وصبيّه - لبنيّه وقعت فى البير - والصّبى عمّر دارها - والميه فى المجريّه - والمجاريه انسدّت.

حركة داخلية فى الوجدان

وبحر المتدارك، بتكراره التفعيلة البسيطة «فعْلن»، له قدرة عالية على الصخب والضجيج، إنه يتكلم، يضحك ويبكى ويصرخ معبراً عن انفعالاته بلا همس، وهو مملوء بالحيوية، وهذا ما جعله أنسب البحور لألعاب الأطفال ولعبهم فى كثير من العاميات العربية، وفى آداب الأطفال بكثير من الشعر الأوروبى والأمريكى.

ونتعمّق قليلاً فى الألعاب المصرية لدرى مدى تفاعل هذا البحر مع انطلاقات الصبية الصّغار وآمالهم، وكيف يناسب الحركات التّمثيلية التى يقومون بها أثناء أداء النّص الشّعرى.

إن لعبة مثل «عنكب.. شد واركب» لا تحتوى على مجرد حركات بالأيدى أو الميل بالجسم، بل تمثل قفزة، قد يعبر فيها المتسابق فوق أجسام خمسة من الأطفال فى حالة ركوع بثنى الجذع مع استقامة القدمين؛ أى إنه يطير فى الجو منزلقاً فى الهواء المسافة حوالى ٣ أمتار.

إن عنكب يقف على رأس فريقه، وكل منهم يستعد للقفز فوق ظهور فريق الخصْم للوصول إلى أولهم والاستقرار فوق ظهره، ويتبعه الثانى ليقف فوق ظهر الثانى، وهكذا يتحول الفريق إلى فرسان فوْق ظهور جيادهم (خصومهم)، والكلمات:

[**عنكب.. شدّ واركب**

فعلن.. فعلن .. فعلن

على فين؟.. [عالا فين: عالا/ برّ البرين.

فعلن فعل فعْلن فعْلن فعلن]

ونحن فى «رلاً برلاً برلالاً» نجد حركة مستمرة بين أسرتىْ العروسين؛ فهذه أسرة الفتاة تريد أن تحصل على أكثر الأشياء المادية. وأسرة الفتى تعلن فى كل مرة عن شىء ستقدمه للعروس: خاتماً، (غويشة) سواراً، ثوباً، حلية، حذاء...... وأسرة الفتاة معتزة بابنتها تريد المزيد، إلى أن تعلن أسرة الفتى أن للفتاة الحق فى أخذ ما تشاء (كل الدنيا ليها) عند ذلك، تعلن أسرة الفتاة أنها رضيت ووافقت على هذه الزيجة المباركة، وتردّد: «اتفضلوا خدوها».

وكما وجدنا الحركة الحية الدافقة الدائبة فى الحوار التمثيلى بين أسرتى العروسين، نجد حركة القطار، وقد أمسك كل طفل بظهر الطفل الذى أمامه، ليمثلوا فى لعبهم حركة القطار فى عصر البخار؛ حيث كانت القطارات تسير بالفحم، وهم يرددون: «ياوابور يامولع»..

وتصل الحركة إلى قمتها فى القصّة الحركية الدائرية، التى تصوّر حصاناً فى مكان مرتفع محكم الإغلاق. وللحصول على هذا الحصان النادر الثمين نحتاج إلى سلم خشبى. والسلم عند النجار، فلنذهب إليه ليعيرنا السلم. وهاهو فى المقابل، يطلب مسماراً، إذن لنذهب إلى الحداد ليصنع لنا المسمار، وهاهو الحداد الطيب يبتسم لنا، ويعلن أنه جائع جوعاً يجعله لا يستطيع الحركة، فكيف يصنع المسمار بإشعال النار ووضع قضيب من الحديد فوقه، وتحريك الهواء لتعلو النيران فيتوهج الحديد، فيقوم الحداد بضربه بالمطرقة حتى يلين، ويأخذ شكل المسمار. كيف للحداد أن يقوم بكل هذا العمل الشاق، وقد آلمه الجوع، ولم يتناول إفطاره. إنه يحتاج على الأقل إلى بيضة لينشط وينهض للعمل.

والحصول على البيضة تتجه إلى الدجاجة. هيا انهضي يادجاجة وانتفضي وتحركي حركة قوية لتخرج بيضة من جوفك. الدجاجة هي الأخرى جائعة تحتاج إلى حبوب القمح. وحبوب القمح عند التاجر. نذهب إليه فيطلب نقوداً. والنقود عند الصراف. والصراف محتاج إلى كوب من اللبن. واللبن عند البقرة، ولكنها لن تمنحنا اللبن إلا إذا أطعمناها فتعطينا اللبن الذى نقدمه إلى الصراف فيمنحنا النقود التى يعطينا التاجر فى مقابلها القمح الذى تحتاج الدجاجة إليه، ويغريه أن تعطينا البيضة التى نقدمها إلى العد للحصول على المسمار الذى نقدمه إلى النجار فيعطينا السلم الخشبى الذى نصعد به إلى مكان الحصان.

هذه الرحلة الشاقة لن تجد مثل بحر المتدارك والتفعيلة النشطة فعلن فى لعبة أغنية: هنا مقص وهنا مقص إلى أن نحصل على الحصان، ونسرع به لنعيد ست الحسن والجمال التى تسمى فاطمة الحجازية، لتلف شعرها على الحصان وننطلق بها بعيداً.

وحركة هذا البحر (المتدارك) تجعل الأغانى المحتوية على تفعيلتها المتجانسة التى تتكرر بدون تداخل تفعيلات أخرى [بعكس البسيط مثلاً الذى يحتوى على تفعيلتين هما مستفعلن وفاعلن، والمجتث مستفعلن فاعلاتن، والمضارع مفاعيل فاعلاتن،... إلخ] تجعل الأغانى المشتملة عليها متحركة تتصل بالطبيعة، وما فيها من بشر وحيوان وطير ومخترعات.

فالإنسان نتمثله فى: عم حسين شحاته بياع الشيكولاته، و فاطمة الحجازية، وعلى عليوه الذى ضرب الزميره، وشاهين والد الست بنات، وعبد القيوم صاحب مزرعة الليمون فى ألعاب الأطفال وأغانيهم الشعبية.

والحيوان مثل: خروف العيد والذئب والبقرة والحصان والأرنب الذى مات فى العش، والدب الذى وقع فى البئر وصاحبه الخنزير، والثعلب الذى فات فات والجمال التى تحملها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم.

والطير مثل: العصفور بين سنابل القمح والوزة التى (تكاكى وتقول آه ياوراكى).

ونجد من الجمادات والمخترعات كل ما هو متحرك مثل الدراجة (البسكليت) والقطار.

ومن خلال هذه الحركة النشطة التى تناسب لعب الأطفال يقدم الشاعر الشعبى قيم المجتمع ومثلها العليا، بشكل واضح حيناً، وبالرموز المطلقة الغامضة حيناً آخر، بحيث تصل المعانى إلى الكبار وحدهم، وإن ألقت بظلالها على الصغار فى مراحل سنية تالية.

ففى أغنية (على عليوه ضرب الزميرة) نجد [يابنت ياقمر.. عوينك خمر] وهذا رمز لنضج الفتاة وأنها صارت فى سن الزواج، كما يتخمر العجين فلابد من صنع الخبز. وفى أغنية (رلابرلابرلالا) نرى كيف تتباهى القرية بالعروس وتقدم إليها كل ما تحتاج إليه. وفى أغنية «حبلى طويل ياامه» صورة للإقطاعى الشرير أو أحد رجاله، وهو يغرى الفتاة الجميلة الساذجة بالمال لتسلم له أغلى ما لديها وهى لا تدرى ماذا تفعل، بعد أن فقدت ما هو أعز من المال. والرمز يكاد يصرخ بالمعنى (والوزة تكاكى، وتقول ياوراكى، ياوراك الشوم) و (أمونه حادق) فما أشد مرارة ثمار هذا الرجل النهم الذى يملك المال والسلاح.. وما أعظم قدرات بحر المتدارك فى الأدب الشعبى، ولاسيما فيما يتصل بألعاب الأطفال.



حكايات شعبية من الهند

اختيار وتصنيف وإعادة صياغة
ا . ك . رامانوجان(*)
ترجمة وتقديم : رأفت الدويرى

يضم مجلد (حكايات شعبية من الهند) حواديت شعبية شفاهية تم اختيارها وترجمتها إلى الإنجليزية عن اثنتين وعشرين لغة هندية تغطى غالبية ولايات الهند.

ويرى رامانوجان أن الحدوتة (الحكاية الشعبية) نص شعرى يحمل بعضاً من السياق الثقافى الكامن فيه. كما أنه يذهب إلى أنه من غير المستطاع، إن لم يكن من المستحيل، إعادة حكى حكاية ما، كما حكيت فى الأصل.

إن تلك الحكايات التى وقع عليها اختيار راما نوجان لنشرها فى مجلد (حكايات شعبية من الهند) سبق أن ترجمها إلى الإنجليزية مترجمون مختلفون من أماكن، وفى أوقات، مختلفة.

وهاهو يعيد صياغتها أو حكايتها، مع إجراء بعض التعديلات الطفيفة فى بعض تلك الحكايات، وتعديلات أكثر من طفيفة فى البعض الآخر- المهم هو التزامه بالخط الأساسى للحكى فى تلك الحكايات، دون حذف أية تفصيلة أو موتيفة، مع الحفاظ على حبكة الحكاية، دون مساس. كما أنه لم يحاول - كما يقول - مزج أو تكثيف الحكاية بقصد تحقيق قيم درامية أو فنية تختلف عما فى الحكاية الأصلية. ولقد حرص رامانوجان على اختيار الحكايات عن رواتها أو حكائيها الحقيقيين (الشفاهيين) مباشرة، لا عن نصوص أدبية منشورة (كتابية). فحوالى ربع تلك الحكايات جمعها أو أعاد جمعها بنفسه شخصياً، وبعضها لم يسبق نشرها وخاصة فى ترجمات بالإنجليزية. وعند اختيار رامانوجان وتصنيفه تلك الحكايات يضع فى اعتباره لغات الهند الأساسية؛ إذ إن الهند بلغاتها المتعددة تعتبر أكثر من هند واحدة.. إنها هند متعددة.

ولقد استبعد، عند اختياره حكايات هذا المجلد (حكايات شعبية من الهند)، الأساطير والحكايات الدينية والتاريخ الأسطورى، فضلاً عن استبعاده الحكايات المعروفة فى نصوص سبق نشرها، وكذلك استبعد الحكايات الشعرية المغناة والتى يحكيها غناءً وتمثيلاً شعراء الربابة فى الأماكن العامة.

(*) شاعر هندى وباحث فولكلورى وأستاذ بجامعة شيكاجو (١٩٢٩ - ١٩٩٠).

تصنيف الحكايات

لقد صنف رامانوجان الحكايات المنشورة فى هذا المجلد إلى إحدى عشرة مجموعة أو سلسلة، وكل منها يتكون من ثمانٍ أو إحدى عشرة حكاية تنتسب إلى الأنواع التالية من الحكايات:

أولاً : حكايات تدور حول رجل.

ثانياً : حكايات تدور حول امرأة.

ثالثاً : حكايات تدور حول عائلات.

رابعاً: حكايات تدور حول القدر والموت، والآلهة والجان والأشباح.

خامساً : حكايات ضاحكة؛ ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء.

سادساً : حكايات تدور حول الحيوانات.

سابعاً : حكايات تدور حول الحكايات.

حكايات حول الحكايات Meta - Fiction

يرى رامانوجان أن مخزون الحكايات الشعبية يتضمن الحكايات الشعبية ذاتها، أو حكايات تدور حول تلك الحكايات؛ حيث يقوم الحكاء الراوى (الحكواتى) بالتعليق على الحكاية بحكاية أخرى يحكيها عن الحكاية، ومنها نتعرف على النظرة الثقافية إلى أهمية الحكاية.

فالحكايات والأحلام تمثل عبئاً على قلب من لا يحكيها لآخر، بل إن الحكايات لها إرادتها وغضباتها وانتقاماتها ممن يحبسها فى قلبه، دون أن يحكيها لآخر أو لآخرين (كما سنرى فى حكاية حكايات غير محكية). فالحكايات تتجسد فى أشكال مختلفة لتنتقم لنفسها ممن يحبسها بعدم حكيها للعالم حوله. فللحكايات وجودها الخاص السابق لوجود الحكواتى، وإنها تكره، بل تمقت، من لا يحكيها ولا ينقلها بالحكى إلى الآخرين.

ولعل هذا ما يفسر ما سبق أن كتبته د. فريال غزول فى مقالها بمجلة الفنون الشعبية العدد ٤٨ بعنوان «التنظير فى الفولكلور ـ دراسة مقارنة»؛ إذ تقول:

«إن ا . ك رامانوجان يرى أن هناك من الفولكلور الهندى المحلى تعليقات على ذاته وأجناسه وعلى القص الشعبى، مما يطلق عليه الميتا ـ فولكلور Meta - folklore؛ أى الخطاب الذى يرتد على نفسه، فهناك قصص يحكى نشأة القصص».

والآن، جاء الوقت لنتعرف على حكايتين من هذا النوع.

الأولى: حكاية «احك همومك للحائط».

الثانية: حكاية «الحكايات غير المحكية».

أحك همومك للحائط

كانت هناك أرملة فقيرة تعيش مع ولديها وزوجتيهما .. وكان الأربعة يسيئون معاملتها ويشتمونها طوال اليوم، ولم يكن للأرملة أحد تركن إليه وتحكى له همومها وأحزانها. ولأنها كانت تختزن همومها لنفسها داخل نفسها.. فقد بدأ جسدها ينتفخ ويترهل أكثر فأكثر مع الوقت، مما جعلها أضحوكة ولديها وزوجتيهما.. فظلوا يسخرون من جسدها المترهل.. والمنتفخ ويطلبون منها التقليل من الأكل. وفى يوم من الأيام خرج الأربعة من البيت فخرجت الأرملة بدورها من البيت مهمومة وتعيسة، وظلت تسير بمفردها إلى أن وجدت نفسها خارج المدينة. وهناك رأت بيتاً قديماً مهجوراً ومنهاراً وبلا أسقف.. دخلت البيت فشعرت بالوحدة والبؤس أكثر مما كانت وشعرت بأنه لم يعد بمقدورها تحمل الاحتفاظ بهمومها داخل نفسها لنفسها، ولابد أن تحكى ما بها لكائن ما..

جلست بجوار اقرب حائط منها، وبدأت تحكى ما تختزنه من حكايات أحزنتها بسبب ابنها الأول، وبمجرد أن انتهت من الحكى إذا بالحائط ينهار متكوماً على الأرض تحت ثقل همومها وأحزانها، وهنا أصبح جسدها أخف وزنا وأقل انتفاخاً فاتجهت الأرملة إلى حائط آخر، وحكت له كل ما تختزنه من أحزان وهموم تسببت فيها زوجة ابنها الأول فانهار الحائط، وأصبح جسدها أخف وزناً وأقل انتفاخاً، وبالمثل انهار الحائط الثالث تحت ثقل حكاياتها عن ابنها الثانى. وتلاه الحائط الرابع المتبقى فى البيت القديم، لينهار تحت ثقل حكاياتها عن سوء معاملة زوجة ابنها الثانى.

وعندما وقفت الأرملة وسط الحطام والركام شعرت بخفة جسدها وانتعاش روحها، ونظرت لنفسها فإذا بجسدها قد فقد وزنه الذى زاده أثناء بؤسها وعادت الأرملة إلى البيت!!!

أصل الحكاية باللغة التاميلية ـ لغة ولاية التاميل إحدى ولايات الهند.

الحكايات غير المحكية

بقلم : هندية (جوندية)

فى ولاية جوندى (الهندية) كان هناك مزارع يؤجر أجيراً ليفلح له حقوله ومزارعه. وفى يوم من الأيام خرج المزارع الجوندى ومعه أجيره إلى قرية بعيدة ليزور الجوندى ابنه وزوجته.

وفى طريقهما إلى القرية البعيدة توقف الجوندى وأجيره عند كوخ على الطريق للاستراحة، وبعد أن تناولا طعامهما قال الأجير لسيده الجوندى:

سيدى احك لى حكاية.

غير أن الجوندى كان متعباً وذهب إلى النوم، وظل أجيره مستيقظاً يفكر فى أنه يعلم أن سيده يعرف أربع حكايات، ولكنه أنانى وكسول جداً، لدرجة أنه لم يحكها لآخرين، وبينما الجوندى مستغرق فى النوم خرجت من معدته الحكايات الأربع، وتربعن فوق جسده وبدأن التحادث مع بعضهن البعض، وقد بدا عليهن الغضب والاستياء من الجوندى الراقد تحتهن.

قالت الحكايات الأربع:

هذا الجوندى يعرفنا جيداً منذ طفولته، ولكن لم ولن يحكينا أبداً لآخرين. فلماذا نظل نعيش هكذا بلا نفع فى معدته ؟! فلنقتل هذا الجوندى الكسول الأنانى، وننتقل لنعيش مع شخص غيره!

تظاهر الأجير بأنه نائم، ولكنه كان يستمع جيداً لكل ما تقوله الحكايات الأربع.

قالت الحكاية الأولى:

عندما يصل الجوندى إلى منزل ابنه ويجلس لتناول عشائه سأحيل نفسى إلى حفنة من إبر حامية أو ملعقة طعام يضعها فى فمه، وعندما يبلعها سيموت فى الحال.

وقالت الحكاية الثانية:

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها، سأجعل من نفسى شجرة ضخمة أقف فى طريق عودته، وعندما يقترب منى سأسقط عليه بكل قوتى، لأسحقه تحتى!

وقالت الحكاية الثالثة:

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها، سأجعل من نفسى ثعباناً، وأندفع إلى قدمه أعضها فيموت فى الحال.

وقالت الحكاية الرابعة:

وإذا لم تفلح تلك الميتة، ونفد بجلده منها.. فبينما يعبر النهر فى طريق عودته سأجعل موجة عاتية تغرقه.

فى صباح اليوم التالى وصل الجوندى وأجيره إلى منزل ابن الأول ، ورحب به الابن وزوجته وقدما له الطعام للعشاء، وبمجرد أن اقترب الجوندى من فمه بأول ملعقة من الطعام سارع الأجير بإسقاط الملعقة من يده، بينما صاح محذراً:

هناك حشرة فى الطعام.

وعندما نظروا وجدوا أن حبات الأرز فى الملعقة قد استحالت إلى حفنة من إبر حامية.

وفى اليوم التالى، اتخذ الجوندى وأجيره طريقهما إلى العودة. وعلى الطريق كانت هناك شجرة ضخمة مائلة، فقال الأجير للجوندى:

دعنا نسرع بعيداً عن هذه الشجرة!

وبمجرد أن ابتعدا عنها قليلاً إذا بالشجرة تسقط سقوطاً عنيفاً أوشك أن يطول الجوندى ويسحقه. وبعد قليل وجدا على الطريق ثعباناً فظيعاً فسارع الأجير إلى قتله بعصاه، ثم وصلا إلى النهر ليعبراه فإذا بموجة عاتية أوشكت أن تغرق الجوندى، غير أن الأجير تمكن من سحب الجوندى إلى بر الأمان.

وجلس الجوندى وأجيره على شط النهر؛ ليلتقطا أنفاسهما.

فقال الجوندى لأجيره:

لقد أنقذت حياتى أربع مرات، أنت تعرف شيئا لا أعرفه أنا، كيف عرفت مقدماً ما أوشك أن يحدث لى؟

قال الأجير: إذا أخبرتك بالأمر سأسخط حجراً.

قال الجوندى: كيف لرجل أن يسخط حجراً.

هيا .. تكلم .. أخبرنى بالأمر.

فرد الأجير: فليكن .. سأخبرك بالأمر، ولكن عندما أسخط حجراً خذ طفل زوجة ابنك واقذفنى بالطفل لأعود إلى صورتى كبنى آدم.

وحكى الأجير حكاية الحكايات الأربع إلى سيده الجوندى فسخط إلى حجر فى الحال، ولكن الجوندى لم يف بوعده وتركه حجرا وعاد إلى بيته.

وبعد مضى زمن علمت زوجة ابن الجوندى بالأمر، فذهبت بنفسها ومعها طفلها لتقذفه على الحجر، فعاد الأجير إلى هيئته الأولى.

ولكن الجوندى رفض أن يستقبل الأجير فى بيته؛ بل رفضه كأجير.

لهذا السبب، نادراً ما تجد من يثق فى جوندى من ولاية جوندى الهندية، ولهذا أيضاً سار المثل الشعبى: ثلاثة لا تثق بهم:

الجوندى، والمرأة .. والحلم.

أصل الحكاية باللغة الجوندية لغة ولاية جوندى إحدى ولايات الهند.



نظرات سوفيتية
فى الفولكلور والفولكلوريات الأمريكية

١٩٥٠ ــ ١٩٧٤

روبرت بى. كلايماش
ترجمة : إبراهيم قنديل

إن علماء الفولكلور السوفييت الأكثر شهرة فى أمريكا اليوم هم «على الأرجح» إم. سوكولوف، وفلاديمير بروب، وإل. إم. زيمليانوفا، الذين أمدت كتاباتهم علماء الفولكلور الأمريكيين بأولى خبراتهم عن تطور الدراسات الفولكلورية الأمريكية ومدى ما تلقاه من متابعة بالخارج من قبل علماء الفولكلور السوفييت، وعما يشوب تفسير هذه التطورات من حساسية سياسية، بل تشويه أحيانا[1]. ولقد اتسم رد الفعل الأمريكى إزاء هذه الظاهرة، بوجه عام، بالغضب والإحباط، يقول ريتشارد. إم. دورسن «.. ليس ثمة معنى يذكر تقريبًا لأن يحاول المرء التواصل..»[2]، كما يلخص فيليكس. جيه. أويناس آراء زيمليانوفا، ويرى أنها محض مثال آخر على خروج علماء الفولكلور السوفييت من فلك تخصصهم إلى «تقسيمة الأخيار والأشرار»[3].

ولم يصلنا أن زيمليانوفا قد صدر منها تعقيب على هذا الرأى، وقد ظهر أول هجوم لزيمليانوفا على عالم الفولكلوريات الأمريكية، عام ١٩٦٠، بالمجلة الأوكرانية الشهيرة «إبداع وإثنوجرافيا الشعب»[4]، فى مقالة تتناول بالتقييم مجموعة منتقاة من الكتابات الفولكلورية «الرجعية» و «البرجوازية» التى ظهرت فى الولايات المتحدة فى أواخر الخمسينيات فى إطار هجوم للكاتبة على مختلف الاتجاهات التى تعبر عنها هذه الكتابات. وهى تجد أن هذا النوع من التشوش المدرسى، إذا جاز التعبير، يتوافق مع المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية الاحتكارية، ويخرج بالفن من عالم الواقع إلى عالم اللاعقلانية والذاتية واللاأخلاقية. وزيمليانوفا هنا، كما هو شأنها فيما بعد، تنتقد، على وجه الخصوص، اتجاه التحليل النفسى (ميلفيل، فرانسيس هيرسكوفيتش، جوزيف كامبل، إيريك بيرن، كاثرين سبنسر)، وتأثيرات الطقوسيين (لورد راجلن، ستانلى، ادجار هايمن)، و الوضعيين (ويليم بسكوم، ريتشارد دورسن، لوس كلوزين) وكذلك علماء الفولكلور الأمريكيين، ممن يتسم مفهومهم، تجاه الفولكلور، بشمولية مفرطة (بى. إيه. بوتكين، هوريس بيك) والمدرسة التاريخية ــ الجغرافية (ستيث ثومبسن، إف. إل. أوتلى) وغيرهم (جون أشتن، كارفيل كولينز، مودى سى. بوترايت). وفى رأى الكاتبة أن مجال الفولكلوريات الأمريكية «البرجوازية»، باعتباره علمًا، سينهار لا محالة، بسبب رفضه لأن يضع فى اعتباره الطبيعة الطبقية، والواقع الاجتماعى للإبداع الفنى الشعبى.

وبعد عام واحد؛ أي في عام ١٩٦١، اتخذت زيمليانوفا اتجاهاً عدائيًا أكثر عنفًا، في محاولة لتأكيد أهمية «الصحافة التقدمية في الولايات المتحدة في النضال من أجل فولكلوريات متطورة»(٥). ومن خلال تركيز اهتمامها على حركة الاحتجاج الجنينية في أمريكا في الخمسينيات، تقوم زيمليانوفا بتمجيد الطبيعة التقدمية لظاهرة «اصرخ غناءً Sing Out»، وتمجيد دراسات تقليد الأغنية الشعبية الأمريكية التي قام بها جون جرينواي وراسيل أيمز. ومن «التقدميين» الآخرين الذين امتدحوا في هذه المقالة بيت سيجر، باتريك جالفين، إيروين سيلبر، سيدني فيلكنشتاين، آلان لوماكس، كماضمت قائمة «الرجعيين»، «ذلك البرجوازي المحافظ» ريتشارد دورسن، مايلز فيشر، بوتكين (الذي يبدو أن زيمليانوفا تعتبره الأب الكريه للفولكلوريات الأمريكية)، كما تلتفت الكاتبة طويلاً إلى «وباء التعديل» (جون كوهين)، لتستخلص بشيء من الارتياح أنه بالكاد قد وطأ أرض الفولكلوريات الأمريكية «التقدمية»، وأنه «منتقد بشدة في الصحافة التقدمية الأمريكية التي تقود، بدأب لا يعرف الكلل، نضالاً ناجحاً لخلق علم مستنير للإبداع الشعبي ولتنمية فن شعبي يقف حارساً للديمقراطية والسلام في العالم أجمع».

ثم قدمت زيمليانوفا نسخة حديثة، باللغة الروسية، لهاتين المقالتين اللتين ظهرتا بالأوكرانية في ١٩٦٠و١٩٦١، وكانت هذه النسخة الجديدة مقالة بمجلة الإثنوجرافيا السوفيتية التي تصدر على مستوى مركزي وتحظى باحترام واضح(٦). والمقالة يسيطر عليها التقسيم ذاته لاتجاهات الفولكلوريات الأمريكية؛ هذا «رجعي» وذاك «تقدمي»، كذلك الأسماء والمراجع ذاتها، بل إن عبارات بأكملها يعاد استخدامها كما هي، وإن كانت الكاتبة قد وسعت هنا قائمتها السوداء لتضم، على سبيل المثال، دوروثي إيجان، وتعتبر هذه المقالة معلمًا بارزًا على نحو خاص؛ باعتبارها أول مقالة تلفت انتباه علماء الفولكلور الأمريكيين إلى آراء وكتابات متابعي الفولكلور الأمريكي من السوفييت وذلك بفضل الترجمة الإنجليزية للمقالة في «مجلة معهد الفولكلور»(٧).

وبعد أن استنفدت نقاط الموضوع الأساسية لاتجاهها في دفقة فاترة (ثلاث مقالات في الموضوع ذاته في ثلاث سنوات) بقيت زيمليانوفا صامتة قرابة عقد من الزمان. ثم تعود مرة أخرى في عام ١٩٧٢ ببحث مفصل عن البنيوية في الفولكلوريات الأمريكية خلال الستينيات(٨).

وبوجه عام، فإن زيمليانوفا تبدو في هذا البحث مطلعة على معظم الكتابات والأسماء المهمة، ولكنها تظل متمسكة بشكل متزمت بالمنهج التفسيري الماركسي المفضل في الاتحاد السوفيتي، ومرة أخرى ترسم صورة باهتة للفولكلوريات الأمريكية، بل تتجاهل هنا مدرسة «التقدمية» التي كانت تشيد بقيمتها في موازنة الموقف من قبل، وتستخلص أن الاتجاه البنيوي مضاد للعلم، وسالب للسمات الإنسانية بطبيعته، فتذهب إلى أنه «نتاج للفلسفة الوضعية الجديدة»، وأن له روابطه الداخلية والعضوية بالفرويدية واليونجية وبغيرها من اتجاهات المدارس الأنثروبولوجية والتاريخية - الجغرافية». تخصص الفقرات الاستهلالية من البحث لتتبع جذور هذا الاتجاه، وهكذا حتى تشير إلى أن ستيث تومسن شكلاني من حيث الجوهر، وإلى أن البنيويين الأمريكيين قد شوهوا محتوى بروب ومنهجه، كما تشتمل مناقشتها على مسح نقدي للبنيوية في أعمال آلان دندس وروجر أبراهامز وآلان لوماكس وروبرت جورجز.

ثم تجيء ذروة أبحاث زيمليانوفا في الفولكلوريات الأمريكية بعد ذلك بعام، في ١٩٧٣، حين تنشر دراسة من ثلاثة أقسام، في ست وثلاثين صفحة، بعنوان «مشكلات خاصة بمواصفات الأنواع في الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة»(٩). وتعتبر هذه المقالة بالتحديد بيان زيمليانوفا الأشمل والأوفى عن الاتجاهات البرجوازية في الفولكلوريات الأمريكية الراهنة؛ وفيه اجترار للكثير من آرائها السابقة، وصولاً إلى أن سيطرة المفاهيم «الرجعية»، في دراسات الفولكلور الأمريكي، تعوق التطور الأصيل للعلم وتجعل من المستحيل الكشف عن أية معايير موضوعية تاريخية لتحديد مواصفات الفولكلور وأنواعه»(ص٣٠٣).

يستعرض القسم الأول من المقالة الانتقادات الماركسية على «المفاهيم الرمزية الأسطورية - اليونجية»، في الفولكلوريات الأمريكية، مشيرة في هذا السياق إلى أعمال كل من: نورثروب فراي، هايمن، ديفيد بيدني، جوزيف كامبل، كارلوس دريك، جون فيكري، بسكوم، هيرسكوفيتش، دانييل هوفمن، ودورسن، وبنغمة سوفيتية زاعقة ينتهي هذا القسم بما يناسب المقام من إشارات إلى كتابات لينين وفي. جي. بلينسكي. ثم يكشف القسم الثاني من المقالة عن نزعة زيمليانوفا القتالية في أعلى صورها، وهو مكرس لنقد منهج ريتشارد دورسن التاريخي في دراسة الفولكلور الأمريكي نقداً قاسيًا، والكاتبة تنتقد بشكل خاص رفض دورسن الواضح

لتفسير الظواهر الفولكورية بالاستناد إلى فكرة الصراع الطبقى الماركسية، وكذلك جوانب بعينها من مفهومه عن «المعارف أو الفنون الزائفة Fakelore» وإهماله جماليات الفولكلور. أما القسم الثالث والأخير، فإنه بمثابة إعادة صياغة لمقالتها السابقة عن البنيوية فى الفولكلوريات الأمريكية الراهنة، وأكثر مساحته تشغلها آراء نقدية لأعمال آلان دندس وروجر إبراهامز فى هذا السياق، وإن كانت زيمليانوفا تشير، أيضًا، بشكل عابر إلى كتابات ديفيد بيدنى، وبتلر وو، توماس سبيوك، ورومان ياكبسن، وغيرهم.

إن قراءة أبحاث زيمليانوفا عن العناصر «البرجوازية» و«الرجعية» فى الفولكلوريات الأمريكية تغرى المرء، للأسف، أن يهملها على أنها مجرد دعاوى معادية للاتجاهات الأمريكية فى دراسة الفولكلور، وأن يرتاب فى التزامها الحاد بالفولكلوريات الماركسية باعتباره التزامًا سياسيًا واضحًا أكثر منه علميًا بالأساس. إن زيمليانوفا، باختصار، ليست عالمة فولكلور، فهى عالمة فى المنطق الجدلى فى المقام الأول؛ غير أن تعرضها لمجال الفولكلوريات الأمريكية قد ساعد عن غير قصد فى تجسيد فجوة الصمت الطويل، وعدم التواصل بين الفولكلوريات الأمريكية والسوفيتية فى فترة مابعد الحرب الثانية.

ثمة محاولات سوفيتية أخرى أقل سطحية وأكثر اتزانًا لتقييم الفولكلوريات الأمريكية يمكن أن نجدها عند كتاب آخرين. ومن الطريف فى هذا الصدد الإشارة، على سبيل المثال، إلى رد فعل علماء الفولكلور السوفييت الرسميين تجاه تطبيق سفاتافا بيركوفا ـ ياكبسن لمنهج التحليل النفسى فى بحث قدمته فى ١٩٥٨ بالمؤتمر الدولى الرابع لعلماء اللغة السلافية فى موسكو[١٠]، فقد تناول فى. كيه. سوكولوفا البحث بشكل إيجابى؛ حيث رآه يوضح كيف يمكن للدراسات الفولكلورية والإثنوجرافية أن تكمل كل منهما الأخرى، على نحو مثير، بينما شعر إس. إيه. توكاريف، وفى. كيه. تشيستوف بالضيق من هذه المساهمة من الولايات المتحدة بسبب تفسيراتها الفرويدية، وقاما بانتقادها على اعتبار أنها أحادية الجانب وشديدة الذاتية فى منهجها، وفى تحليلها لبعض جوانب الفولكلور الطقوسى السلافى.

موقف طريف آخر، وإن يكن ماركسيًا سوفيتيًا نمطيًا، تجاه الفولكلوريات الأمريكية سنجده فى كتاب فى. إى. جوسيف عن «جماليات الفولكلور»[١١]. و «جوسيف»، وهو من أهم المنظرين الماركسيين المشتغلين بالفولكلوريات السوفيتية اليوم، يلمع إخلاصه الصريح لهذا المنهج فى كتاباته كلها تقريبًا، بل ويكشف أحيانًا عن شىء من السذاجة وانعدام النظام. ينعكس هذا «على سبيل المثال، فى تأكيده الزائد عن الحد على أهمية مجموعات الأغانى الشعبية «الثورية، الاحتجاجية التى ظهرت فى بعض البلدان الرأسمالية مثل المكسيك والولايات المتحدة، وفى تقديره المبالغ فيه لدور جون جرينواى، وغيره من «التقدميين» فى مجال الفولكلوريات فى أمريكا (ص ٤٩). وهو يكرس ما يقرب من ربع مقدمة كتابه لنقد منهج ريتشارد دورسن «المتميز» فى معالجة الفولكلوريات السوفيتية الراهنة (ص ٦ ـ ٧)، كما يشترك جوسيف مع زيمليانوفا وغيرها من علماء الفولكلور السوفييت فى انتقاد الأمريكيين (ص ٦٣ ـ ٦٥) لعجزهم عن الاتفاق على تعريف واحد للفولكلور، معددًا فى هذا الصدد بعض البيانات المؤيدة لمزاعمه، والتى وجدها فى «قاموس فنك، عن الفولكلور والأساطير والخرافات» (نيويورك، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠) وعلى صفحات «مجلة الفولكلور الأمريكى» فى الأربعينيات والخمسينيات.

ويكشف الفصل الثالث، الخاص بالتصنيف، من كتاب جوسيف عن «منهج متناقض» مع اهتمامه الشديد بالإسهامات الأمريكية (فى مواضع كثيرة بين صفحتى ٩٩ و ١٣٨)؛ حيث يشير إلى كتابات متنوعة من أعمال آر. إس. بوجز، أرشر تايلور، لويز باوند، بى. إيه. لورد، بسكوم، سى. ليتلتون، ستيث ثومبسن، إم. بارى، غير أنه يهاجم بشدة المدرسة «الأسطورية الجديدة البرجوازية» فى الفولكلوريات الأمريكية الراهنة، كما يمثلها فى رأيه بيركوفا ــ ياكبسن وجوزيف كامبل.

تتمثل جهود جوسيف للإمساك بالتعارض بين اتجاهات الفولكلوريات فى الشرق والغرب تمثلاً واضحًا فى مقالة له ظهرت فى ١٩٧٣ بالمجلة الأوكرانية التى تصدر كل شهرين «إبداع وإثنوجرافيا الشعب»[١٢]. فهو هنا يحاول، فى بحث استفزازى، تتبع الأصول الحديثة «للفولكلورية» Folklorismus مصطلحًا ومفهومًا، ومقارنة وجهات النظر السوفيتية، وغير السوفيتية فى هذا الصدد، ليستخلص فى النهاية أن «الفولكلورية» فى ظل الظروف الرأسمالية تميل إلى أن تكون ذات طبيعة تجارية واستغلالية، وعنصرًا مخدرًا، وأن هذا جزء عضوى من مشهد «ثقافة الجماهير» الاصطناعية، أما فى ظل الظروف الاشتراكية، وكما يرى جوسيف، فإن «الفولكلورية» ظاهرة أكثر إيجابية وفاعلية. كذلك، تشتمل المقالة على مناقشة تقييمية لمفهوم «المعارف أو الفنون الزائفة Fakelore

عند دورسن، ذلك المفهوم الذى يعتبره جوسيف مساهمة رائدة فى مجال الفولكلوريات الحديثة، وإن كان يعيب عليه فرط السلبية وعدم الاستقامة.

إن الحساسية السياسية التى تتخلل مجمل المناقشات السوفيتية للفولكلوريات الأمريكية تتوارى تماماً فى عمل واحد على الأقل، فى تعليق إى. إم. ميليتينسكى، أبرز العلماء السوفييت فى مجال دراسة الأسطورة وعلم الأساطير، على أحد الكتب الأمريكية[١٣]. ففى تقييمه لمجموعة المقالات التى ضمها كتاب «تأملات أنثروبولوجية فى الأسطورة»، يحاول فيليتينسكى جاهداً الالتزام بالموضوعية والابتعاد عن التعصب العقائدى؛ لذا يرى أن الكتاب «جذاب للغاية للقارىء غير المتحيز»، كما يشير بشكل خاص إلى إسهامات ميلفيل جاكوبس، وويليم ليسا، وجون فيشر، ووستون لابار، وكاثرين ليومالا وغيرهم، والمقالة تحتوى على الكثير من التعليقات والملاحظات المقارنة المهمة، وتخلص، فى النهاية، إلى أن الكتاب يجمع بنجاح بين الخبرة الفنية فى العمل الميدانى والطموح النظرى. ويعد، رغم الاختلاف فى بعض الآراء، علامة فى مجال دراسات فولكلور شعوب جزر المحيط الهادى وأمريكا وأفريقيا الأصليين.

ومن المساهمات الأقل أهمية فى مجال موضوعنا هذا مقالة لزينا جيدا نوفيس كا، وهى أشبه بأبحاث الطلاب المدرسية، والمقالة هدفها الرئيسى هو انتقاد الفصل العاشر، «فولكلور البطل الأمريكى»، من كتاب ليو جاركو «أزمة العقل الأمريكى» (لندن، ١٩٥٦)؛ حيث تعارض نوفيس كا فرضية جاركو القائلة بأن السمات السلبية لشخصيات الأبطال فى الأدب الأمريكى المعاصر، تستمد أصولها من الفولكلور الأمريكى مؤكدة على اعتقادها أن «الفولكلور كان دائماً حامل التقاليد الأخلاقية الصحيحة». وتتصدى نوفيس كا فى هذه المقالة بشجاعة لشرح مفاهيم وأفكار مثل «الحد» و «الفطرة السليمة» و «النباهة»، كما تشير إلى بعض أشكال الفولكلور الأمريكى الشائعة، كالحكاية الطويلة والتفاخر أو التباهى والنادرة العبثية المرحة. كذلك تشير فى النهاية إلى أنماط البطل الإيجابى «الصحية» فى الفولكلور الأمريكى، مثل دافى كروكيت، بول بانيان، جرنى بذرة التفاح، جون هنرى، كيسى جونز وجو ما جاراك؛ وهى فى بحثها عن دليل لدعم وجهة نظرها تعتمد كثيراً على أعمال ومجموعات بوتكين ووالتر بلير.

بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين ممن حضروا فى أواخر صيف ١٩٧٣ المؤتمر الدولى التاسع للعلوم الأنثروبولوجية والإثنولوجية فى شيكاغو، والمؤتمر التحضيرى للفولكلور فى بلوميجتن، يعد نشر تقرير سوفيتى رسمى عن وقائع هذين المؤتمرين، بوصفه مقالاً رئيسيًّا بمجلة «الإنثوجرافيا السوفيتية»[١٥]، أمراً بالغ الأهمية. فضمن ما يذكره مؤلفو المقال (وهم رؤساء الوفد السوفيتى بالمؤتمر المذكور) «أن كلمة آلان دندس، من الولايات المتحدة، فى جلسة علماء الفولكلور أشارت إلى حقيقة أن علوم الفولكلور المعاصرة فى أوروبا الغربية وأمريكا تعد متخلفة بدرجة واضحة عما حققته الفولكلوريات السوفيتية فى مجال التنظير، وأن كلمات علمائنا قد حظيت بإنصات واهتمام بالغين من الجميع..».

ثمة أبعاد أخرى لموضوع هذا البحث تعد أقل تشويهاً وأبعد نسبياً عن لب الموضوع. وفى هذا السياق، لعله من الطريف الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن المعلومات الميدانية الخاصة بخبرات المهاجرين الأمريكيين لايزال يجرى تجميعها وتسجيلها ونشرها فى الاتحاد السوفيتى حتى هذا العقد[١٦]، وأن علماء الفولكلور السوفييت، بالإضافة إلى اهتمامهم بالاتجاه العام السائد فى الفولكلوريات الأمريكية، يتابعون عن كثب ما ينشره اللاجئون فى الولايات المتحدة من أو عن الفولكلور الروسى أو الأوكرانى بين الحين والآخر[١٧]. وأن المساهمات الأمريكية لحل بعض المشكلات الجوهرية فى الفولكلوريات العالمية تقر بوجودها وتشير إليها فى هوامشها الكثير من الأبحاث التى تنشر فى الاتحاد السوفيتى هذه السنوات.

نستخلص من هذا، إذن، أن المتاح أمامنا من المطبوعات السوفيتية يشير إلى أن نتاج ربع قرن فى مجال الفولكلوريات فى أمريكا لم يكن بعيداً عن الملاحظة من جانب علماء الفولكلور وغيرهم فى الاتحاد السوفيتى، وأن هذا الاهتمام كثيراً ما كان، لسوء الحظ، ذا صبغة أحادية الجانب مفتقرة إلى العمق والرحابة، وأن حاجز اللغة كان، ولايزال «من بين العوامل الرئيسية التى تعوق تدفق وتبادل المعلومات»، شأنه شأن ذلك التردد الطويل الأمد من جانب علماء الفولكلور السوفييت فى إظهار أى تقدير لإنجازات الفولكلوريات الأمريكية. غير أن ثمة إشارات فى الوقت الراهن تعكس انحساراً للاعتبارات السياسية القديمة وجهوداً متنامية لاستغلال مرحلة الانفراج السياسى الراهنة فى زيادة بعثات الدراسات الفولكلورية داخلياً وخارجياً.

الهوامش :

١ ـ تعتمد الإطلالة التالية على كل ما أتيح لى الإطلاع عليه من المطبوعات المتعلقة بهذا الموضوع التى صدرت فى الاتحاد السوفيتى فيما بين ١٩٥٠ و ١٩٧٤، ومن سوء الحظ أنه لم تتوفر لى نسخ من المقالات التالية للاستشهاد بها: إم. إم. سيتوبال، الفولكلوريات البرجوازية فى خدمة الرجعية فى الولايات المتحدة، عدد ١٠، ١٩٥٠ Visnyk Akademiji nauk USSR، ص ٤٨ ـ ١٥٨؛ و أيه. بارانوفا، أصدقاء وأعداء الفولكلور فى الولايات المتحدة، Sovetskaja muzyka، ١٩٦٤، عدد رقم ٦.

٢ ـ ريتشارد. إم. دورسن، «نظرية للفولكلور الأمريكى ـ مراجعة»، كما أعيد طبعها بمجموعة مقالاته، الفولكلور الأمريكى والمؤرخ (جامعة شيكاغو، ١٩٧١)، ص ٦٤. (المقالة ظهرت أصلاً فى مجلة الفولكلور الأمريكى، ٨٢، ١٩٦٩).

٣ ـ فيليكس جيه. أويناس، «الفولكلور والسياسة فى الاتحاد السوفيتى، النشرة السلافية»، ٣٢ (١٩٧٣): ٥٨.

٤ ـ إل. إم. زيمليانوفا، ضد الاتجاهات الرجعية فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، Narodna Tvorcist, etnohrafija، ١٩٦٠، العدد رقم ٢، ص ٦٨ ـ ٧٧.

٥ ـ إل. إم. زيمليانوفا، الصحافة التقدمية فى الولايات المتحدة فى الصراع من أجل فولكلوريات متطورة Narodna Tvorcist' ta etnohrafija، ١٩٦١، العدد رقم ٢، ص ٧٢ ـ ٧٩.

٦ ـ إل. زيمليانوفا، Sovetskaja etnografija، ١٩٦٢، رقم ٤، ص ١٩١ ـ ١٩٧.

٧ ـ الترجمة الانجليزية مجهولة الصاحب «الصراع بين القوى الرجعية والتقدمية فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة»، نشرت بعد سنتين من ظهور النص الأصلى الروسى، وقد ظهرت فى مجلة معهد الفولكلور. (١٩٦٤): ١٣٠ ـ ١٤٤.

٨ ـ إل. إم. زيمليانوفا، البنيوية وأحدث تعديلاتها فى الفلولكلوريات المعاصرة بالولايات المتحدة الأمريكية، Sovettskaja etnohrafija، ١٩٧٢، رقم٦، ص ٧٥ ـ ٨٦ (ملخص بالإنجليزية ص ٨٦). وقد نشرت ترجمة إنجليزية لهذه المقالة (بقلم: ويليم ماندل؟) فى علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ١٣، رقم ٢، (١٩٧٤): ٥٧ ـ ٧٧.

٩ ـ إل .إم. زيمليانوفا، مشكلات خاصة بمواصفات الأنواع فى الفولكلوريات الأمريكية المعاصرة، ضمن الكتاب الذى أعّده بى. كيردان، مواصفات أنواع الفولكلور، (موسكو، ١٩٧٣)، ص ٢٦٣ ـ ٣٠٣.

١٠ ـ توجد خلاصة بالروسية لبحثها «بعض رموز الفولكلور الطقوسى السلافى، وملاحظات ثلاثة معقبين سوفييت فى الصفحات ٤٩٠ ـ ٤٩١ و ٥٠٦ ـ ٥٠٩ بالمطبوعة التالية:

المؤتمر الدولى الرابع لعلماء اللغة السلافية. المناقشات، الجزء الأول، مشكلات الآداب والفولكلوريات والأسلوبيات السلافية (موسكو، ١٩٦٢).

١١ ـ فى. إى. جوسيف، جماليات الفولكلور (لينينجراد، ١٩٦٧)، ٣١٧ صفحة.

١٢ ـ فى. إى. جوسيف، حول مفهوم وجوهر الفولكلورية فى ظل الظروف الرأسمالية والاشتراكية، Naradna tvorcist' ta etnohrafija رقم ٥، ص ٤١ ـ ٤٥.

١٣ ـ إى. إم. ميليتينسكى، تعليق على كتاب ميلفيل جاكوبس وجون جرينواى، تأملات أنثروبولوجية فى الأسطورة (منشورات جمعية الفولكلور الأمريكية عن طريق مطابع جامعة تكساس، أوستن، ولندن، ١٩٦٦)، نشر التعليق فى Sovetskaja etnografija، ١٩٦٧، رقم ٢، ص ١٧٨ — ١٨١. نشرت ترجمة إنجليزية لهذا التعليق (بقلم: ويليم ماندل؟) فى علم الآثار والأنثروبولوجيا السوفيتية ٧، رقم ٢ (١٩٦٨): ٤٧ ـ ٥١.

١٤ ـ زينا جيدا نوفيس كا، أطروحة سطحية لباحث أمريكى (فيما يتعلق بمسألة تأثير الفولكلور على الأدب)، Narodna Tvorcist' ta entnohrafija، ١٩٦٩ رقم ٢، صص ٤٧ ـ ٥٤.

١٥ ـ أفيركييڤا وبروميلج، المؤتمر الدولى التاسع للعلوم الأنثروبولوجية والإثنولوجية Sovetskaaja etnografija، ١٩٧٤، رقم ١، ص ١٠.

١٦ ـ على سبيل المثال، نشرت مؤخراً مواد ميدانية تتعلق بهذا الموضوع، (نصوص ومخطوطات موسيقية) مسجلة فى ١٩٥٨ و ١٩٧٢ و ١٩٧٣، فى دراسة أعدها إم. اتش. باتشكو؛ من التسجيلات الحديثة لأغانى العمال الرحالة المهاجرين، Narodna tvorcist' ta etnohrafija ١٩٧٤، رقم ٢، ص ٨٨ ـ ٩٢.

١٧ ـ راجع، على سبيل المثال، إيه. إم. أستاكسوفا، فصول عن الفولكلور الروسى فى كتاب أجنبى عن تاريخ الأدب الروسى، الأدب الروسى، ٣ (١٩٥٨): ٤٠٠ ـ ٤٠٣؛ ومايكولا موسينكا، مصدر الأعمال المستخدمة فى نشر الأغانى الأوكرانية فى الولايات المتحدة، Narodna tvorcist' ta etnohrafija، ١٩٧١ رقم ٤، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

١٨ ـ راجع، على سبيل المثال، إس. إن. أزبيليف، مشكلات التصنيف الدولى للخرافات، الفولكلور الروسى، ١٠، (١٩٦٦): ١٧٦ ـ ١٩٥؛ و M. Ja. Mel'c ببليوجرافيا الفولكلور المعاصر، الفولكلور الروسى ، عدد١٠ (١٩٦٦): ٣٠٧ ـ ٣٣٤؛ وبى . إن. بوتيلوف ـ إعداد، الفولكلور والإثنوغرافيا. (لينينجراد، ١٩٧٠)، ص ١٤و ١٣٩؛ وفى. إم. جاسالك، وأيه. أيه. بتروسيان (إعداد)، الدراسة النصية للملحمة (موسكو، ١٩٧١)، ص ١١و ١٩٣.

التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات

د . هانى إبراهيم جابر

تقدم هذه الدراسة التحليل البنائى لفن الحشوة؛ باعتباره كياناً إنتاجياً - له قوامه الشكلى وصياغاته التطبيقية - ذا صلة بالبنية العامة لفن الزخرفة والرقش الذى يقوم، أساساً، على التكرار والتناغم الخطى والهندسى. وعلى ذلك، فالتحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى بينهما صلة وثيقة، فمن المؤكد أن الإنتاج، فى النهاية، يمثل جانباً حقيقياً من أية دراسة بنائية تطوف بالتحليل بعالم التشكيل والتكوين، باحثة عن الفكر، جاهدة نحو الوظيفة المحققة لهما، مفردة جمالية تتطلب منا تفسير العمل التطبيقى الفنى، ومن ثم استعادة أسلوبه بوصفه كياناً مادياً له بنية وتنظيم شكلى. ولكل فن تطبيقى نظام من الاختيارات التشكيلية، ومن الوحدات الزخرفية التركيبية والتحويرية، وفى بعد آخر نظام من وحدات الشكل ووحدات الصياغة، وتتضمن تلك الوحدات الصياغية تنظيماً تكرارياً ذا هدف للتعبير عن الوحدات الشكلية. ومن هنا، فإن تكوين البنية فى العمل التطبيقى الجمالى ثنائية، صنعة وجمال، لتحدث أثراً خاصاً من الانفعال الذوقى.

ولاشك هنا، فى أن مجال الإنشاءات المعمارية وفنونها المتعددة، يكون فيها ذلك التقابل والتداخل متحققاً بشكل أوضح وملموس، بل شاملاً أيضاً. وإن شئنا التحديد، نشير إلى الإنشاءات التى استهدفت منها إقامة صرح من صروح العمارة المتصلة بالنواحى الدينية وطقوسها الشعائرية وغيرها، مما ارتبطت بالممارسات الروحية مثل العمارة الإسلامية. وقد انعكست هذه الإنشاءات المعمارية، بما لها من نمط جمالى حين ذاك، وبما لها من نمط خاص فى صروحها الزخرفية وفنون معمارها الراقية، عكست ظلالها الفكرية من جهة التصميم الهندسى والفنى وجمالياتهما فقط، بعيداً عن الناحية الوظيفية لها، لتكسب بعدها وظائف أخرى عملية تتفق مع أغراض إنشاءاتها. وقد اتضح ذلك على تصميمات العمائر المعيشية والخدمية لكل عصر بنيت فيه، أو استمرت، بعد ذلك عندما تطلب الأمر التأثر بذلك الفكر البنائى المعمارى

والزخرفى. ومع استمرار ذلك التأثر كانت العمائر وغيرها فى تكوينها الشكلى البنائى، تمثل اتجاهاً جمالياً وأسلوباً معمارياً يرمز إليه بالفنون الإسلامية.

وبطبيعة الحال، إذا كان نوع الممارسة الإنتاجية وعناصرها ومكوناتها وخاماتها ، وشكل تصميماتها الهندسية والفنية والزخرفية - يحدد طبيعة المنتج الفنى التطبيقى النهائى، فإن فكرة أو معنى التطبيق الجمالى يرتبط دوماً بالمنتوجات الحرفية والصناعية ذات الخصائص اليدوية عند أية جماعة من الصناع المهرة على المستويين الشعبى والحضرى. وهى ليست، فى الحقيقة، سوى شكل من أشكال توظيف الإحساس الواعى والمدرك لأهمية التشكيل الزخرفى فى إضافة أبعاد بصرية وملمسية تعطى للمنتج قيمة عالية من الجمال. ومرجع ذلك الإحساس يعود - بشكل خاص - إلى الفطرية الإنسانية، وإلى التجانس النفسى والوجدانى، مع نمو الخبرة وتأكيد المهارة ، وأيضاً التفاعل بين الفكر الفنى الشامل وكيفية التعبير عنه بشكل تطبيقى. وهنا، فالحقيقة فى هذه الجزئية ترجع إلى اهتمام الصانع بضرورة إثبات التفرد الفنى بأن يصبح التشكيل التطبيقى حديثاً يتحدث عن المآثر الروحية والمتعة الترويحية، حديثاً يحاور به الآخرين، ويشدهم نحو تذوق المنتج الفنى، إعجاباً وإمتاعاً فى الوقت ذاته.

وتعتبر فنون المعمار، بخاماتها المختلفة وتصميماتها المتعددة فى العمارة الإسلامية - ممثلة، بحق، لأشكال التجانس بين المنتوجات الحرفية التطبيقية ذات الطبيعة الجمالية فى التصميم والمهارة الهندسية والتركيبية، فى وحدة متداخلة، بين أسلوب المسلمين فى بناء صروحهم المعمارية لتعبر عن الوظيفة الطقسية لها، وبين خصوصيتها فى بث إشعاع متصاعد للإيحاءات الخاصة بالممارسات الدينية، وما لها من طبيعة روحية ، ومن إحساس متطلع نحو الكمال والشموخ. ومع ذلك، فإن المصمم المعمارى والمزخرف الإسلامى يؤكد أن دوره ضرورة فى العمارة الحياتية والخدمية أيضاً.

وهكذا ، لم يعد من غير المألوف أن نشاهد العمارة الإسلامية، دون الناحية الجمالية ودون الزخرفة بأشكالها المتنوعة وأدواتها المتعددة وخاماتها الكثيرة، لتؤدى إلى التأثير الحيوى فى صياغة الإنشاءات المعمارية. ذلك أمر حققته الشواهد التاريخية، حتى غدت تلك العمائر منظومة من التصميمات التى يمكن تصورها على أنها حاضنة للفنون التطبيقية، ومعبرة عن الفنون الجمالية. ومن هنا، فإن الزخرفة الإسلامية كانت بمثابة اللغة العالمية للمسلمين ، والتى عكست معها فكراً واحداً وتصوراً متعدداً له. ثم تفرغت بعد ذلك، لفروع عدة ممتدة عبر الدولة الإسلامية الشاسعة، وتداخلت وتشابكت غصونها وأوراقها فوق ساق واحدة، وامتدت جذورها لتمتص خصوصية الزخرفة فى كل مكان. ومن ثمة، أعطت تلك الحركة الانتشارية، فى النهاية، ثمرات زخرفية إسلامية.

ومن الأمثلة الدالة على هذا المعنى، أشغال الزخرفة بخامة الحديد للواجهات، والبوابات، وغيرها من الطاقات والفتحات ، وبعض الأسوار والحواجز، والتى جمِّلت بها بعض المساجد والمدارس التابعة لها، ثم انتقل هذا الأسلوب إلى الواجهات المعمارية التقليدية فى المدن والأحياء التى تسكنها طبقات اجتماعية متميزة من المصريين والأجانب.

جاء هذا الفن الزخرفى بخامة الحديد تأثراً بالطرز الزخرفية الرومانية القديمة، وبالتالى، كان هو أيضاً متأثراً، من الناحية الزخرفية، بفن زخرفة العاج والجص والأخشاب المفرغة والمعشقة بالرصاص، وهى طريقة نقلها الغرب عن آسيا، وخصوصاً من الهند والصين وغيرهما. ومن المعروف عنها الميل نحو فنون المنمنمات والتشكيلات الزخرفية للسطح الأملس. جاء ذلك أثناء المعارك الحربية القديمة ، وقد نقلها الغرب ضمن ما نقل من فنون تلك البلاد ورموزها الزخرفية. وقد وضح هذا التأثير على كثير من الزخارف النباتية والخطية المتعرجة والحلزونية، بجانب الخطوط الهندسية الواضحة ، والتى تداخلت مع الزخارف التقليدية الرومانية فى أشغال الحديد. وهناك، أيضاً، بعض الزخارف التى استلهمت من أشكال بعض الزهور والطيور والحيوانات، وجميعها تم استخدامها فى الزخرفة المعمارية؛ باعتبارها إطارات، تضم داخلها العناصر الزخرفية الأخرى.

ومع بداية القرن العاشر الميلادى، ظهرت فى أشغال الحديد عناصر زخرفية أخرى، عرفت بالطراز الرومانيسكى، وانتشرت فى أوروبا بشكل واضح، وكان أن ارتبط بتجميل الكنائس والكاتدرائيات، ثم انتشر، بعد ذلك ، فى تجميل البوابات الحديدية المحلاة بالزخارف، وبلغت وقتها هذه الحرفة حداً كبيراً من الإتقان والمهارة والقدرة على استحداث عناصر زخرفية جديدة لبعض الأشكال؛ منها النباتية والصلبان والرموز الدينية الأخرى. ومن تلك الحليات المستحدثة حين ذاك كتابة الأحرف الأولى من أسماء الشخصيات وغيرها من التحويرات النباتية ، وتم ذلك

بطريقة تكسيح الحديد والتشكيل على الساخن والبارد أيضاً. وتعود خصوصية الزخرفة إلى التشكيلات الفنية التى تمت بنوع من التماثل الحركى، ومن التجريد المحوّر للأشكال، والميل نحو الثراء الزخرفى بصفة عامة، مما عرف بعد ذلك بالأسلوب الزخرفى «الروكوكو»، قبل انتشاره؛ باعتباره فناً سائداً، فى فن الزخرفة فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى. وكان من المستهدف فى الزخرفة بالحديد إعطاء إحساس باللولبية فى حركة وتكرار وتماثل البناء الزخرفى المطروح لتجميل المبانى حتى توحى بالتطابق المساحى، وتوحى باستمرارية وامتداد الوحدة الزخرفية أفقياً ورأسياً امتداداً لانهائياً فى الحيز المحدود.

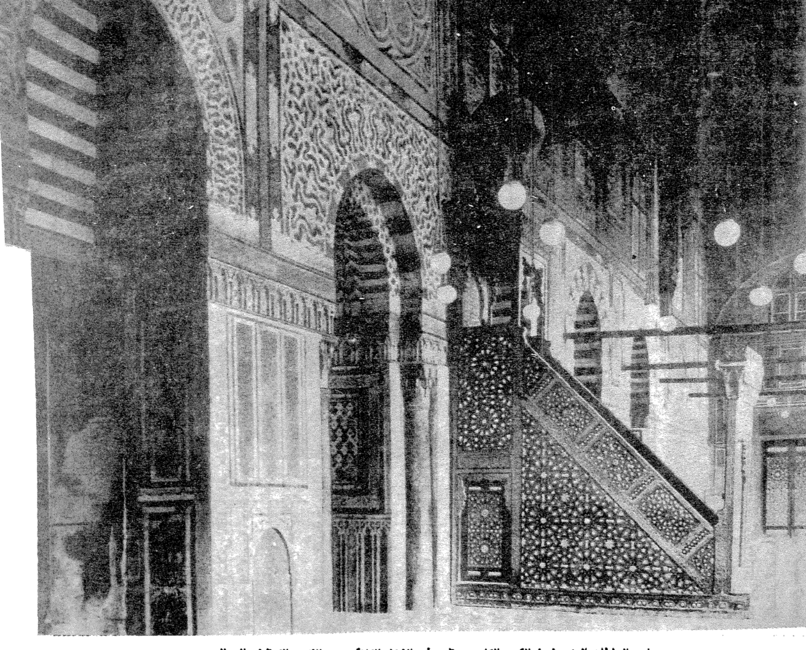
وبالإضافة إلى ذلك، كان الصانع يستعين بأسلوب التفريغ بين الوحدات والخطوط الزخرفية بنسب معينة من الاتساع الفراغى بين الوحدات، ومن اختلاف المساحات بينها - ليضفى إحساساً جمالياً بتداخل الخطوط والأشكال، مع تسرب أشعة الضوء بينها ، وبين التقسيمات الهندسية التى شكلت الفراغات. ويتحول هذا المعنى، فى الزخرفة، إلى شعور بالرقة والعذوبة تجاه التصميم والشكل العام للزخرفة الجدارية بالحديد، برغم أن مادة التشكيل مصنعة من خامة الحديد.

ويتطلب هذا الفن أن يلجأ الصانع المزخرف إلى تداخل العناصر الزخرفية مع الأعواد الحديدية الرئيسية، وخصوصاً عندما يستخدم الأوراق النباتية كحليات مشكلة ومطوعة بطريقة التجسيم المفرغ، حتى تعطى إحساساً بالليونة المطلوبة والإيحاء المرغوب لها. وتتأكد مهارته وقدرته على توظيف الخامة فى التفاعل المتشابك بين الأعواد الرئيسية الرأسية والأخرى الفرعية الأفقية، وبين العيدان التقاطعية المائلة، مستخدماً فى ذلك طرقاً حرفية عدة لربط مجموعة العيدان فى نقطة تمثل جزءاً فنياً مكملاً للتصميم العام. وأحياناً، يلجأ الصانع المزخرف إلى تضليع الوحدات، وإلى استخدام الأحزمة الرباطية لتجميع عناصر الزخرفة على شكل مجموعات يتم تجميعها، بعد ذلك، داخل إطارات محددة. وكثيراً ما يستخدم فى تشكيله الفنى أساليب السبك فى قوالب سابقة يتم إعدادها تمثل الوحدات الفنية، وخصوصاً أشكال الورود والفواكه وغيرهما.

ولجماليات هذا الفن، كثيراً ما نشاهده موظفاً على الدرابزينات والبلكونات والفتحات، والأبواب والستائر والشبابيك. ناهيك عن استخداماته فى زخرفة بعض أنواع من الأثاث فى فترة متقدمة تاريخياً، وهو ما يُعرف بفن الفورفورجيه والكريتال. كما ارتبط بفن الزخرفة بالزجاج الملون، وعرف بطريقة التعشيق بالرصاص، واستخدم بكثرة فى فنون المعمار. ومع المبانى الإسلامية، تم استخدامه فى تجميل الفتحات المختلفة؛ باعتبارها حشوات مضافة لسد الفراغات، ولإشاعة جو من الصفاء والهدوء من أشعة الضوء داخل المبانى. وتبدو هذه الحشوات من الخارج قيمة جمالية مضافة إلى العناصر الزخرفية الأخرى على سطح المبانى.

والحديث عن فن الحشوات يؤدى بنا، وبالدراسة، إلى البدء فى تعريف معنى الحشوة، ووظيفتها العملية والجمالية فى مجالاتها المختلفة. فالحشوة هى مجموعة من الوحدات الزخرفية المتشابكة بطريقة فنية معينة، ومجمعة داخل إطار «برواز» معلوم المساحة. وهذه الحشوة تستخدم؛ باعتبارها وحدة مستقلة، فى تجميل مسطح محدد أو تجاور بعضها البعض من الحشوات ، فتشكل، معاً، مسطحاً من الحشوات أكبر، وفى تكرارية الحشوات، تستخدم معها عدداً أكبر من الخامات المختلفة التى يمكن تطويعها بالشكل والكيفية التى تحقق الغرض الجمالى منها، مثل حشوات الأخشاب والحديد والجص ورقائق النحاس المضغوط، وأحياناً كانت تستخدم فى صنع الحشوات طرق عدة منها: القوالب والصب بالبرونز أو النحاس وحده. بالإضافة إلى هذا، فهناك طرق متعددة فى إعداد الحشوات ، بخلاف طريقة تجميع الوحدات الزخرفية داخل الإطار، منها الطرْق على البارد، وهناك النقش البارز والغائر معاً، أو منفصلين عن بعض، وذلك بالنقش على الحجر، وهناك أيضاً الحفر على مسطح خشبى محاط ببرواز.

وقد عرفت الزخرفة المصرية فن الحشوات منذ العصور الفرعونية، واستمر هذا الفن بعد ذلك خلال العصور القبطية، باعتباره ضرورة جمالية وضرورة عملية لها طابعها التعبيرى عن النواحى الدينية. ومع العصور الإسلامية، كان الفن الإسلامى يستغل هذا النمط من التشكيل الزخرفى بشكل أوسع وأكثر انتشاراً فى المجالات المعمارية المتعددة. ومع هذا الانتشار الزخرفى، تنوعت أشكال الوحدات الزخرفية ، وانعكست، بالتالى، على فن الحشوات، فجاءت مليئة بالأشكال النباتية والحيوانية والطيور، بجانب الحشوات الخطية والهندسية. وذلك عكس ما كان يستغل فى العصر الإسلامى المبكر، وخصوصاً فى الفترة الفاطمية منه. فكانت الحشوات تصور فى نقوشها عناصر تشخيصية كاملة من حيث التعبير عن المواقف الاحتفالية، والحروب والمبارزات بين الفرسان، وغيرها من التخيلات وواقعية الأحداث فى آن، وإن كان الأسلوب الفنى فى التشكيل والنقش قد جاء، إلى حد كبير، متأثراً بالفن البيزنطى، بدءاً من عام ١١٧١م. ووضحت



جامع السلطان المؤيد شيخ القرن التاسع ويظهر فى الشكل التلاقى بين الفكر والتوظيف الجمالى

تأثيراتها بشكل متعاظم، فى هذه الثروة الفنية الكبيرة للحشوات الخشبية التى صاغتها تلك الفترة التاريخية لزخرفة الأبواب والأفاريز الجدارية لعدد من الدور الدينية الإسلامية والقبطية، وخصوصاً ما جاء فى كنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة. ومنها الحشوة التى تمثل شكل احتفالية بمناسبة مقتل يوحنا المعمدانى، وتقديم رأسه إلى الإمبراطور فى طبق من المعدن.

ومن الحشوات فى تلك الفترة، حشوة منقوشة بالحفر البارز تمثل الدفاع عن النفس بين فارس وآخر حاول طعنه بالرمح، وجدت بكنيسة القديسة بربارة أيضاً. وهناك حشوات أخرى من الخشب المحفور بطريقة التجسيم، وتحفظ، حالياً، بالمتحف الإسلامى بالقاهرة، وهى مليئة بموضوعات تصور، بالناحية التشخيصية، جوانب المعيشة التى أحياها الأمراء فى مجالسهم، ويحيط بهم الطرب والرقص والشراب، وهذه الحشوة من إنتاج حوالى الـ (١٠) م.

ومع الفنون القبطية، يبرز فن الحشوات فى مقدمة اهتمامات الحرفيين وإبداعاتهم المتنوعة فيها، ويتضح أيضاً تنوع الاستخدامات للتصورات التشكيلية بين الزخرفة الدينية والمعيشية والجنائزية أيضاً. والحشوات الخشبية، على الأخص، من الحشوات التى برع فيها المزخرف والحفار القبطى، فقد استخدم أسلوب التطعيم بالصدف والعظم فى كثير من الأعمال الفنية، مثل الهياكل والأبواب، والكرانيش التى تعلو الأعمدة وفى الأثاث، ومنها المناضد والدكك وغيرهما، وفى الأعتاب والأقواس التى فى الفتحات. ومن الطرق الأخرى التى استخدمها القبطى حين ذاك منها ما يعرف بالخرط البلدى، أو بالخرط اليدوى، ثم يقوم بتجميع الوحدات الصغيرة والدقيقة بشكل متقاطع، وأحياناً يتم تحلية تلك الوحدات برقائق النحاس. وقد عرف هذا النمط بأسلوب التعشيق بالخشب، وبأسلوب النقر بزوايا، ثم التطعيم بخامات طبيعية منها المعدنية والعاج وغيرها. ومع هذا كله، استخدم الحفر بطريقة التفريغ وطريقة النقش على المسطحات الخشبية.

وعلى الجانب الآخر من التقنية الحرفية، اتبع الصانع القبطى فى تجميل العمل والمنتج الفنى، صناعة حشوات صغيرة من العاج والعظم المنقوش عليه وحدات زخرفية، أو لجأ إلى التفريغ بين العناصر الزخرفية بطريقة الأركيت، بالمنشار الدقيق، ثم يتم، بعد ذلك، تركيب تلك الحشوات فى تفريغ سطحى على الأخشاب محاطة بإطار من الخشب أو المعدن. ومن الشواهد القيمة، من الناحية الفنية والإبداعية، ما عثر عليه فى زخرفة كرسى الكتاب المقدس، وكرسى البطاركة والبرافانات الموجودة فى أديرة وادى النطرون وعمائر مصر القديمة بالفسطاط، وكذلك عمائر وجه قبلى، وجميعها توضح، بشكل أدق، الإمكانية والمكانة العالية للصانع المصرى فى ذاك الوقت.

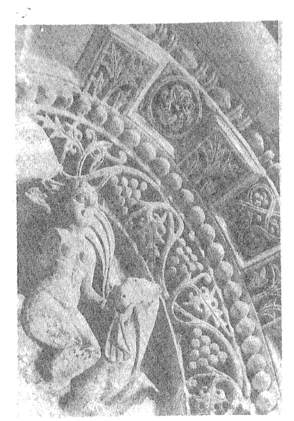
وبالنسبة إلى التراكيب الموضوعية، والتى تحمل فكراً وظيفة، فهى التى عبرت عنها زخرفة النقوش المرتبطة بفن الحشوات، ودورها فى تجسيم روح العقيدة المسيحية، فكان على الصانع القبطى أن يرسخ مجموعة من الرموز التى لها دلالتها العملية والروحية. ومن ثمَّ، فإن أسلوب الزخرفة ترى فيه عناصر ذات حساسية فى تحديد المعانى التى تربطها بمبدع معين، وإن كانت فى النهاية «الوحدة الزخرفية، المؤلفة بدلالتها تشمل، من الناحية التعبيرية، كل المبدعين، تكسر حاجز الزمن لتستمر معانيها دائمة الحركة وتظل معايشة لكل زمن.

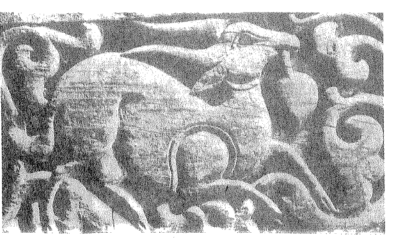
ومن الناحية الدلالية للرموز، فإن الحشوة، بطبيعة وظيفتها، تتجه ناحية التشكيل الجمالى التطبيقى؛ باعتباره مفسراً لجوهر الرموز. فاختيار الصانع الحرفى، وهو من الناحية التكوينية والمهارية والنفسية شعبى المعرفة، يتم صياغته للعمل فى ضوء إدراكه طبيعة دور الرمز، وتأثير ذلك العمل بعد صياغته تشكيلياً، على متلقيه من أفراد المجتمع. أما من الناحية العملية له، فإنها تتم فى ضوء قدرة الصانع على تنفيذ ذلك الرمز بعينه بما يعكسه من موروث شعبى تجاهه.

ومعظم من يتبنون استخدام الرموز الشعبية، كان الصليب، بتشكيلاته المختلفة، من أهم العناصر الزخرفية اهتماماً بالنسبة لهم. وذلك من حيث فعاليته فى التعبير عن المحتوى الدينى، وعن روح المسيحية، والصليب من أقدم الرموز التى صيغت صياغة متنوعة تشكيلياً. بجانب هذا، كان هناك نماذج مختلفة من الحيوانات مثل الكبش، ويرمز به للقيادة والتضحية معاً. ومثل ثمرة الرمان، فقد استخدمها الصانع تعبيراً يمثل الكنيسة، وأيضاً يمثل الخصوبة. وعن استخدامه لقرص الشمس المشرق فى عمله، فقد جاء تعبيراً عن ضياء العقيدة المسيحية والسيد المسيح، وهو من الرموز المحببة فى فن الحشوات. وهناك أيضاً زخرفة تمثل الحمام، ويرمز بها للطهارة والسلام. وبخلاف ذلك، فهناك بعض الزخارف التى نقشت على شكل أدوات كالمحرقة المستخدمة للبخور، وهى تمثل السيدة العذراء، واحتراق البخور، يرمز به إلى آلام السيد المسيح. وبعض النقوش الأخرى تصور طائر الطاووس والسفينة وأوراق الكرم وعناقيد العنب والملاك، وغيرها الكثير.



اللعب بالسيف والدرع حفر على الخشب





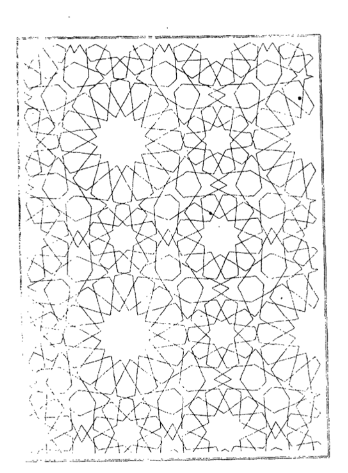
إن تلك النقوش والمشخصات الرمزية لم تحرم الصانع المصرى، حينذاك، من استخدام الصور المتكررة المتكاملة حول الموقف الدينى من الناحية التاريخية، ومن الناحية التعليمية المتضمنة داخل الكتب المقدسة والحكايات الشعبية حولها.

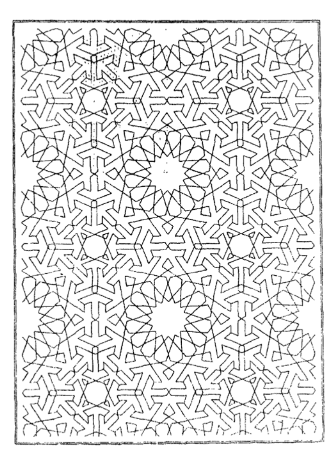
وفى بداية العصور الإسلامية بمصر، ازدهر معها فن الحشوات ازدهاراً كبيراً، وتنوعت موضوعاته واستخداماته. فمع بداية القرن الثامن الميلادى، عرف الصانع المصرى طريقة الحفر المشطوف والمائل، وأصبحت معهما دقة التشكيل الفنى على درجة عالية من التخصص التطبيقى الراقى معاً. ومع العصر الفاطمى، لجأ الفنان إلى التصوير التتابعى للأحداث الحياتية، فكان أن لجأ إلى التشخيص الآدمى والحيوانى، بشكل محورى وموضوعى، وبأسلوب فطرى، منقوشاً داخل تلك الحشوات من ذلك العصر. بجانب هذا، فإن الصانع المسلم حرص على النقوش النباتية والهندسية، بالإضافة إلى استحداثه استخدام الخط العربى من النسخ والكوفى والريحانى، فكان من أهم الملامح الزخرفية للحشوات الإسلامية.

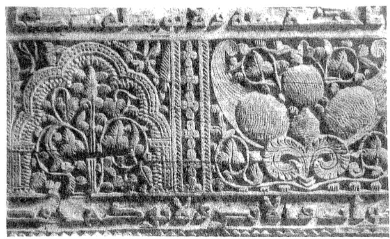
ومن الأساليب التطبيقية فى ذلك الوقت ابتكار الحشوات المصنعة من وحدات دقيقة من الخشب بتركيباتها المعينة تطبيقاً، لتشكل أنماطاً هندسية تؤدى إلى شكل النجومية من خلال الأشكال السداسية والثمانية، وأحياناً يربط بينهم إطار من الخطوط الهندسية منها الأشكال المربعة والمعينات... إلخ. والصانع المسلم، هنا، لم يلجأ إلى استخدام الرموز كما لجأ إليها زميله الصانع القبطى، ويعود هذا السبب إلى ابتكار اللغة الزخرفية الشاملة التى تحمل الرمز الإسلامى، دون أن يكون هناك رمز بعينه. ومن الإضافات التى أضافها الصانع المصرى على الحشوات، استخدام الخيوط الرفيعة من أنواع أخرى من الأخشاب الثمينة مثل: خشب الورد والأبنوس واللوز والبلوط والزيتون والماهوجنى، ومن العاج والعظم فى تطعيم الفجوات الرقيقة بين الحشوات والوحدات الزخرفية. وأحياناً يلجأ الصانع ليبرز مهارته فى تقطيع تلك الخيوط إلى قطع صغيرة جداً، ثم يرصعها فى مجرات دقيقة بشكل تبادلى بين لونين أو أكثر من أنواع الأخشاب. وامتد هذا الأسلوب من توظيفه فى العمارة والأثاث إلى ترصيع التحف والكراسى لتغطى المساحة الكلية لهما، بشكل يخلب النظر إليه، ويوحى بفنه الإسلامى.

ويعود هذا التقدم إلى مهارة فئة النجارين والمطعمين والمرصعين فى ذاك الوقت، وإلى الخبرة الطويلة أيضاً، والتى اكتسبها النجار فى صناعة الأثاث. وعن هذا المعنى، يشير العالم الجليل د. حسن الباشا فى كتابه القيم «الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار الإسلامية»، ج٣، ص ١٧٦٦، تحت عنوان «نجار» وردت هذه الصيغة على الآثار العربية والتحف، وبخاصة ضمن توثيق صناعها. والنجار هو صانع الأثاث وغيرها من المنتوجات الخشبية. والنجارة من الصناعات القديمة، ويقال إن نوحاً كان نجاراً. وهى من الصناعات التى تحتاج إلى أصل كبير من الهندسة، ويقال إن أئمة الهندسة اليونانيين كانوا أئمة فى النجارة مثل إقليدس، وقد زاول هذه الصناعة كثير من أشراف العرب مثل عتبة بن أبى وقاص. وتتفرع النجارة إلى عدد من المتخصصين مثل المطعم، والمرصع، وصانع الزرنشان، والصدفجى والحفّار والدهّان. وتمتاز المجتمعات المتحضرة بارتقاء النجارة. وقد ارتقت النجارة، بتخصصاتها المختلفة، رقياً كبيراً فى الدول الإسلامية، واشتهر فى العالم الإسلامى كثير من النجارين البارزين الذين خلفوا تحفاً خشبية على مستوى كبير من الجودة فى الصنعة والقيمة الجمالية. ومن المعتقد أن النجارين فى مصر قد تفوقوا فى دقة الصناعة، وتنوع التقاسيم والزخرفة.

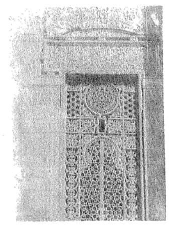
ويستمر د. حسن الباشا فى استعراضه بقوله، وقد وصلنا كثير من أسماء النجارين الإسلاميين عن طريق المؤلفات الأدبية والكتابات الأثرية. وقد أشارت المؤلفات الأدبية مثلاً إلى المعلم بقطر النجار الذى صنع جامع عمرو بن العاص فى حوالى سنة ٣٠هـ/ ٦٥٠م. ووصلنا عقد بيع ورق البردى مؤرخ بشهر ذى القعدة سنة ٢٣٩هـ من إدفو، أشير فيه إلى المنزل الخاص بقيس بن هارون النجار. وذكر السخاوى فى كتابه «الضوء اللامع لأبناء القرن السابع»، ترجمة أحمد بن عيسى أحمد الدمياطى ثم القاهرى، وكان نجاراً فى عصره. وكانت له أعمال مهمة فى دولة الظاهر جقمق والجمالى ناظر الخاصة، وقد صنع منبر مدرسة أبى بكر مزهر (المزهرية) والمنبر المكى، ومنبر جامع الغمرى. ومن الملاحظ أن منبر جامع الغمرى نقل من مسجد الغمرى إلى خانقاه الأشرف بوسباى بالقرافة الشرقية بالقاهرة، فى حوالى سنة ٨٤٣هـ/ ١٤٣٩م. ويمتاز بأن حشواته مزخرفة بالحفر الدقيق الجميل ومطعم بالسن والزرنشان. وقد ترك كثير من النجارين أسماءهم مصحوبة بمهنتهم على الأعمال والتحف التى صنعوها. فمن مصر مثلاً وصلتنا كتابة أثرية نسخية على الطرف العلوى للغطاء الهرمى لتابوت الإمام الشافعى المصنوع من الخشب، وقد جاء فيها: «صنعت بيد النجار المعروف بابن معالى، عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة، رحمه

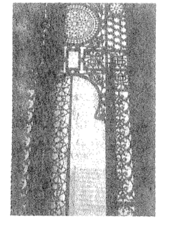






من تراث القرن الثانى والثالث الهجرى





الله، ورحم من ترحم عليه، ودعا له بالرحمة، ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين، ولجميع المؤمنين». وقد جاء ابن المعالى المذكور من أسرة نبغ أفرادها فى صناعة النجارة، وقد ورد اسم أحد أفراد هذه الأسرة على منبر نور الدين الشهيد فى المسجد الأقصى توقيعاً نصه: «صنعه سليمان ابن معالى».

ومن المعتقد أن عبيد النجار المعروف بابن المعالى هو صانع تابوت الحسين المحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، بتكليف من السلطان صلاح الدين الأيوبى. وعلى باب المقدم فى منبر مسجد أبو العلا، توقيع النجار ونصه: «نجارة العبد الفقير إلى الله تعالى الراجى عفو ربه الكريم على ابن طنين بمقام سيدى أبو على نفعنا الله». ويشتمل هذا الباب على حفر وزرنشان تعتبر من أرقى نماذج النجارة فى مصر فى عصر المماليك البرجمة.

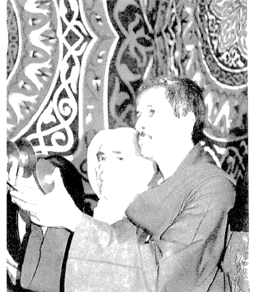
التحليل البنائى والتقنى للحشوات

ثمة علاقة متينة بين التحليل البنائى والتحليل التقنى، فمن المؤكد أن التحليل التقنى لفن تطبيقى يشكل ركيزة جوهرية فى أية دراسة تحليلية بنائية. فمن المعروف أن التحليل التقنى يدور حول التصنيع والخامة والمعدات وخصوصية الإنتاج ونوعيته الوظيفية. وعلى هذا، فالتحليل البنائى لا يكون مرادفاً للتحليل التقنى، لأن الأخير، وإن تناول ما فى الوحدة المصنعة من أصول حرفية ومراحل تشغيل وطرق التعاشيق والتراكيب، لا ينظر إلى ما فى هذه المنتوجات من جماليات ومن تماثل الوحدات الزخرفية ومن نقوش لها تعابيرها الفنية والأدبية، وأيضاً لها معانيها، كحكم وأمثال ودعوات، بجانب ما يكتب عليها من آيات دينية وغيرها الكثير. والتحليل التقنى لا يبحث دلالات الرموز، ولا التنويعات الشكلية للزخرفة، أيضاً لا ينظر، فى تحليله، إلى البنية الجمالية الخاصة التى تشكل الوحدات الدالة على فن الحشوات مثلاً. ولا ينظر أيضاً إلى العلاقات الخطية والفراغية، ولا إلى الأسلوبية والنمطية التى اتبعت فى التصميم النهائى لتلك القطع الفنية؛ باعتبارها جزءاً مصغراً فى الشكل الأكبر، ومكانة كل منها فى تشكيل البنية الجمالية الكلية للمنتج التطبيقى. ويهدف التحليل البنائى للعمل التطبيقى إلى التوصل إلى تحليل المنتج المتماسك فى صورته الوظيفية وربطها بالتفسير التشكيلى، وفهم دور الوحدات الزخرفية فى صياغة وجدانية مرئية.

ويؤكد التحليل البنائى للمنتج التطبيقى على أن لكل صانع طريقة فى استخدام وحدات التشكيل الزخرفى استخداماً خاصاً، بحيث يوظف من كل وحدة مصغرة ليقيم بنية جمالية صغيرة تعاونه فى تشكيل البنية العامة للمنتج الفنى، مثل المنبر أو المحراب، وذلك بأن يؤكد مهارته عند التوظيف والتصميم بين الوحدات التقليدية أو يستنبط وحدات جديدة، أو يوازن فى تداخل بينهما، أو يقوم بتوزيعها بالشكل الذى لم يسبقه أحد إليه، وتحرص تجربته هذه، فى النهاية، على ملاءمة بين بنية المنتج والوظيفة المحددة له. ولكل منتج فنى نظام من التراكيب الزخرفية، وفى مستوى آخر نظام من الوحدات التشكيلية ووحدات الصياغة الفنية. وبهذا، تكون بنية المنتج الفنى التطبيقى ثنائية البناء. فالحرفى لا يستخدم الوحدة التشكيلية بمعزل عن الصياغة الفنية لها. ولذلك، فإن الموتيف الزخرفى هو أصغر المكونات المفردة ذات الدلالة الجمالية فى الصياغة البنائية، أو هى وحدة المجمعة داخل إطارها التى تتصل بالوحدات الأخرى ببنية تشكيلية وبنية صياغية فنية لها طبيعتها الوظيفية.

وتتطلب الدراسة التحليلية لبنية الوحدات التشكيلية دراسة علاقتها الجمالية، ودراسة التكرار والتوازى والتداخل، ودراسة طبيعة التحوير فيها، على النحو الذى يسمح بتوالد الزخرفة لتتكاثر على السطح، وتملأ الإطار المحيط بها. ويتضمن الاتجاه التوليدى للزخرفة، فى أغلب الصياغات التشكيلية، مستوى تحولياً دائماً. وفى هذا المستوى بالتحديد، تتحول العناصر الزخرفية المجمعة من شكل مفرد إلى مجموعة من الدلالات الزخرفية ذات الطبيعة العملية والوظيفية. والباحث الفولكلورى، الذى يبحث عن الخصوصية التقليدية فى صور الزخارف وتطابقها تاريخياً وتحولياً وتحويرياً، يمكن له تتبع توليد الزخرفة فى التشكيلات المجمعة على منتج فنى، وتعليل استخدام الحرفى حامل التقاليد التقنية فى حرفته لكل العناصر والوحدات، وكشف ما هو موروث فيها ومستحدث عليها، ثم تفسير العلاقات الجمالية التى تربط بينهما، وتربطهما معاً بالقيمة الفنية والتطبيقية، وبالبنية العامة لنوعية المنتج.

ومن أكثر صور الجمال فى فن الحشوات التناغم الموضوعى والتشكيلى للزخارف والنقوش والتراكيب المجسمة، حتى يمكن النظر إليها، باعتبارها تحولاً من مساحة إلى أخرى، ومن فراغ إلى آخر، ومن سطح بارز إلى سطح أعمق. وعلى هذا ، تكون كل وحدة مجمعة بمثابة بؤرة مشعة وجاذبة للوحدات الأخرى.



محمد خلوصى
عازف صاجات





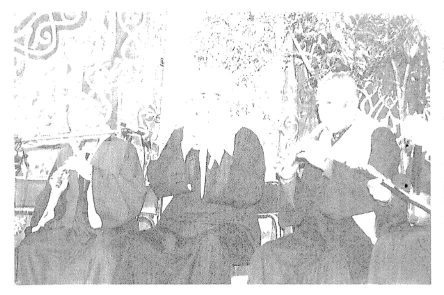


فهيمة محمود
منشدة دينية



بدرى عبدالحميد
عازف دف





آلات السلامية والأرغول



عازف مزمار بحرى

سعاد منصور
مطربة شعبية



عازفو الرباب



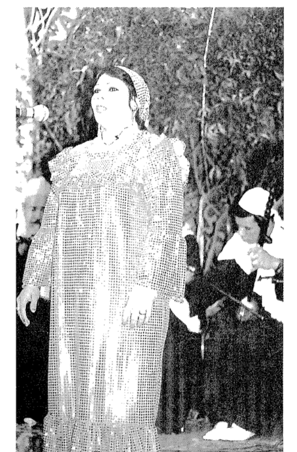


فنانو الموال
جمعة يوسف
وعارف القناوى
ومعوض شمس الدين



سلامة متولى ورضا صبحى

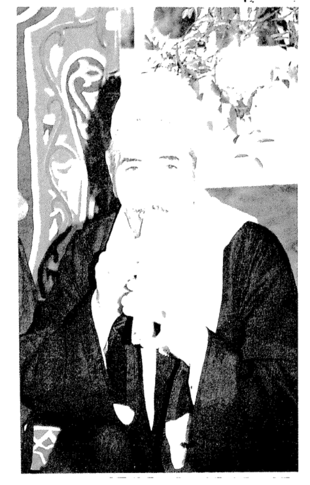
قنوع صبحى مطربة شعبية







سلامة متولى عازف ربابة



زكى عمر عازف أرغول





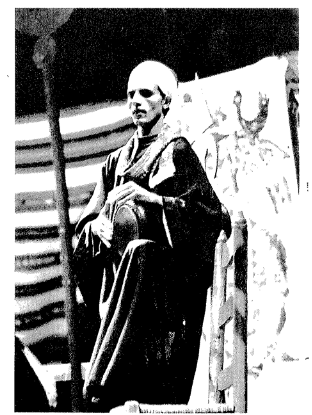


محمد مراد عازف وراقص من الأقصر

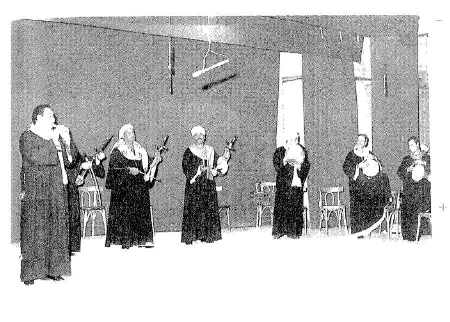


الأستاذة الدكتورة ماجدة صالح
عميد المعهد العالى للباليه سابقًا
تقدم أحد عازفى فرقة النيل
للآلات الشعبية الموسيقية

عنتر شوقى القناوى عازف إيقاع







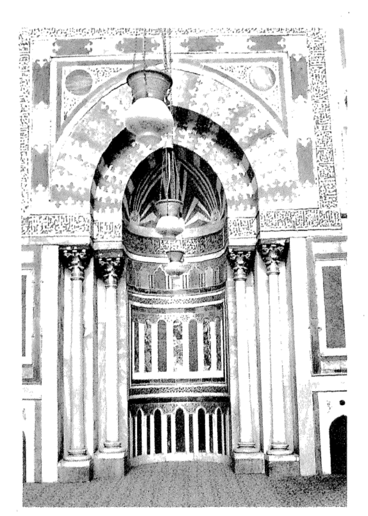


عزت شوقى القناوى شاعر سيرة

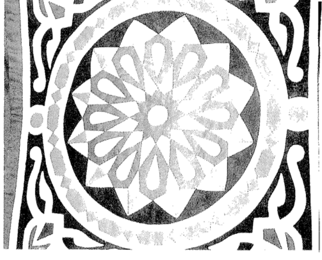
رقصة العصاية



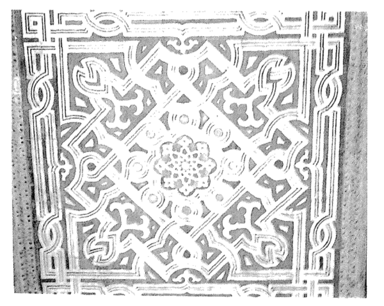


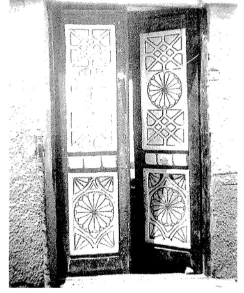


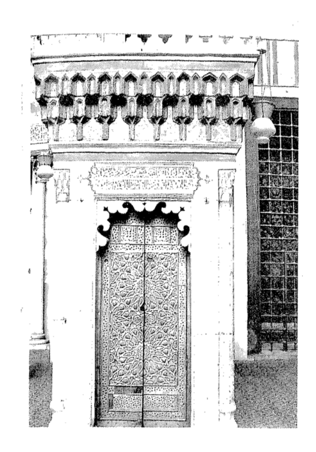
التحليل البنائى والعمل التطبيقى الجمالى لفن الحشوات

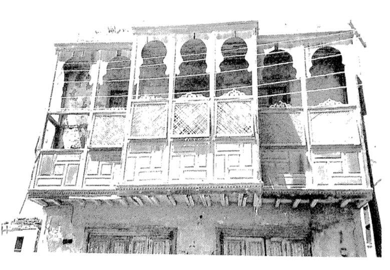


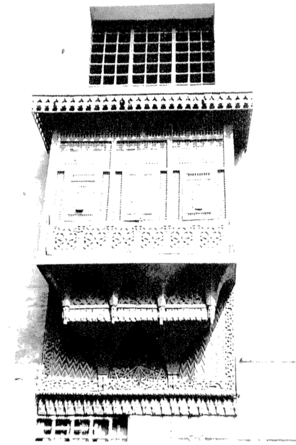
نماذج من الوحدات الزخرفية (خطية وهندسية) تجمع بين الصنعة والجمال

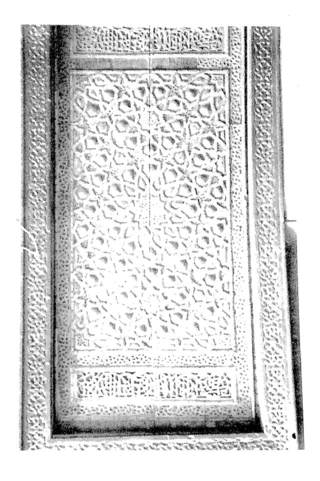


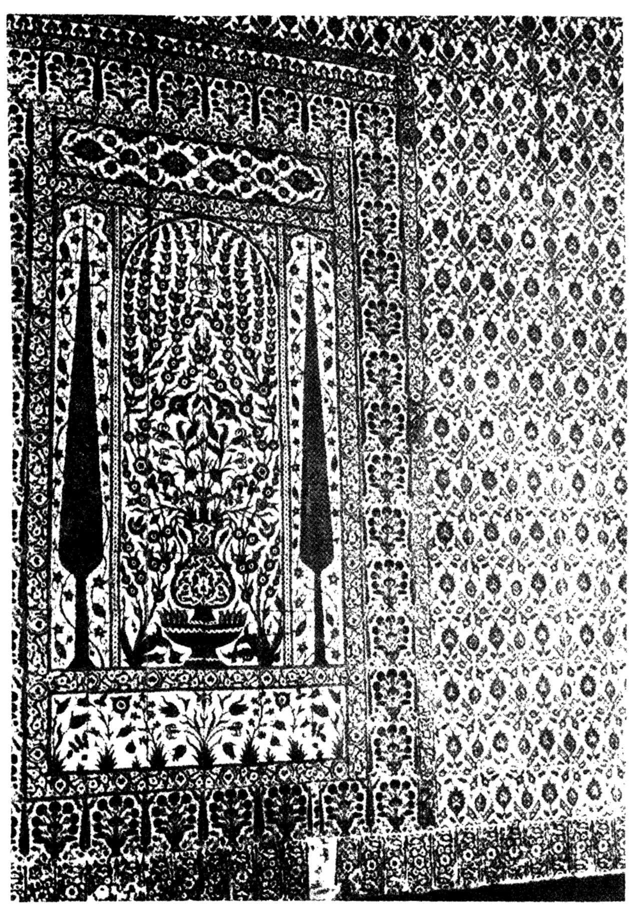












الجامع الأزرق من القيشانى فى مصر (القرن الحادى عشر)

ومن الأشكال التصنيعية للحشوات وفنون التقنية فيها والمرتبطة بهذا المعنى، نرى أن هناك تنوعات من الأنماط المعروفة على مستوى الصنعة، وهى:

١ ـ النمط المعقلى، وهو الذى يقبل توالى الحشوات بطريقة الرص بجوار بعضها البعض على شكل مربعات ومستطيلات، وأحياناً يتم تركيبها رأسياً وأفقياًعلى مجموعة من السوأسات. ومن ناحية أخرى، يقوم بعض الحرفيين بتقسيم المساحات إلى مسدسات بزوايا ٣٠ْ، أو ٦٠ْ. وهناك نوعان من فن المعقلية، فمنها المعقلية المفرغة، ومنها ذات الوجهين، وكانت أغلبها تستغل فى تجميل الأرائك ومثيلاتها.

٢ ـ نمط الحشوة المجمعة، وفيه تظهر هندسية عمل النجار، ويبدو اعتماده التقسيمات الهندسية فى التقنية الحرفية بالأطباق النجمية المسدسة والمثمنة والمعشرة. وهكذا، كان الحرفى، كلما أراد الدقة والجمال التناغمى، أكثر من عدد التقسيمات. وفى هذا النمط، ارتبطت الحشوات بفن الأويمة والزخرفة بالفيلتو الدقيق، وهو أسلوب اشتهر فيه بالمهارة النجارون المصريون، وانتشرت مع هذا النمط فنون التطعيم والترصيع بخامات أخرى.

٣ ـ نمط الحشوة المفرغة، وهو نوع من الأنواع التى تعتمد، بشكل وثيق، على مهارة وخبرة النجار فى فن الدق على الخشب والحفر عليه، والحشوة دائماً كانت تحاط بإطار مزخرف بالنقش عليه.

٤ ـ نمط الحشوة المفروكة الرأسية، والمائلة بزاوية. وهو نوع استخدم فى فن النجارة ذات الصبغة الإسلامية بكثرة، ويرتكز هذا النمط فى تقنيته على التعشيقات بين الرأسى والأفقى، داخل الأطر المحيطة بكل حشوة، وتستخدم حلياته هندسياً، وتتضح مهارة وخبرة النجار فى زخرفة السوأسات والإطارات الخارجية.

وبصفة عامة، فإن هذه الأنماط كان النجار يعتمد اعتماداً كبيراً على تطعيمها بخامات ثمينة، بجانب استخدامه أنواعاً من الأخشاب فى صنعها من العائلات الخشبية النادرة كالأبنوس والماهوجنى لإبراز ثراء الوحدة. وأحياناً، كان الفن الجميل الذى عرف بفن الموشاة بالذهب والفضة والترصيع بالأحجار الكريمة له دور فى تجميل الأثاثات المختلفة. بالإضافة إلى ذلك، كان للأويما والأويمجى دورهما فى صنع الحشوات بالنقوش المزخرفة البارزة والمخروطة يدوياً، وأيضاً لجأ بعض الأويماجية إلى أسلوب التفريغ للسطوح المصمتة.

ولفن النقش على الأخشاب، عند النجارين التقليديين، أهمية كبرى؛ حيث تعددت، مع هذه الأهمية، الأساليب الفنية.

الدور البنائى للعناصر الزخرفية وأشكالها فى الحشوات الإسلامية

يقوم التحليل الزخرفى للأعمال الفنية فى الحشوات بتفسير علاقة البنية الجمالية للعناصر المركبة بدلالتها، ويقوم بتعليل علاقة البنية التكنيكية للمنتج كله بطبيعة وظيفته، ويؤدى إلى الأسلوب الفنى والنمط المتبع فى كل منتج على حدة بعينه، دون تداخل مع الأساليب السابقة، أو الشائعة حول الحرفى. ويمكن القول، هنا، إن عملية الزخرفة للحشوات عملية نظامية بنائية، تتحدد مقوماتها بالعناصر التشكيلية التى تربط بين المنتج والشكل والسياق الفنى الذى يجمعها فى منظومة تطبيقية جمالية؛ أى إن الزخرفة، بوسائلها الفنية المتنوعة، تمثل نظاماً من أنظمته التحليلية اللصيقة بصلتها بالمنتج بوصفها جزءاً من عملية التصنيع والإنتاج. كما أن اختيار الوحدة الزخرفية المناسبة فى موضعها المناسب له نظام يحدد طبيعة المكونات الفنية التى تدخل فى تجميل الشكل من خلال أجزاء الزخرفة التى تترابط مكوناتها ارتباطاً عضوياً بالعناصر الأخرى كافة.

تقوم الحشوة المزخرفة بدور بنائى بارز فى الفن الإسلامى، تدعم فيه بنية روح العقيدة النامية نحو تأكيد الجمال فى كل منتج فنى. فالحشوة تستخدم طرق الزخرفة؛ باعتبارها عنصراً أساسياً فى تشكيلها، وتتخذ بعض التحويرات لأشكال طبيعية منفردة ومتتالية، أو متداخلة منتشرة. وذلك أن تحرك الوحدات الزخرفية على السطح يمثل بنية جمالية وجانباً رئيسياً من جوانب بنية التقنية، والترابط بينهما يؤدى إلى إدراكها من حيث المعنى والوظيفة. ودور الحرفى فى هذا المجال هو إقامة التصميم الفنى بالشكل الذى يقيم معه علاقة بين ما يتضمنه من وحدات وعناصر تركيبية وزخرفية، ومن تفاصيل أكثر دقة، عن طريق دفع المشاهدين لها، إلى أن يتجردوا من التصورات الشكلية الطبيعية، ويجعلهم بذلك، يتخيلون ما يرونه منقوشاً ومزخرفاً؛ باعتباره شيئاً خالصاً من إبداع الحرفى. فبينما تثير الأشكال الطبيعية حيويتها فى مجالها، فإن الأشكال الزخرفية التحويرية التى صاغها الحرفى تذهب إلى التعريف بذاتها؛ لتثير شيئاً آخر من الإحساس، وذلك بالأفكار المجردة حول الطبيعة والتى توجه الحرفى بتصميماته، لتوحى لنا بخصوصية عالمها وحيويته. ويمثل الدور البنائى للعناصر الزخرفية فى فن الحشوات العملية

الجوهرية التى يمكن، بواسطتها، تحقيق التوازى المميز للحشوات فى الفكر والوظيفة من الشكل الطبيعى غير الحدسى.

التحليل البنائى لنماذج من الزخارف الفنية

بعد أن تناولنا الدور البنائى للعناصر الزخرفية فى تشكيل الحشوات وأهميتها، ننتقل إلى الجانب التحويرى والهامى لأشكال وأنواع الزخارف التى زخمت بها الفنون الإسلامية، نقوم بتصنيف الأشكال النوعية للزخرفة فى الحشوات، بما يتفق مع مالها من أهمية. كان الاتجاه نحو الزخرفة الهندسية اتجاهاً واضحاً فى تخيل العناصر الشكلية الجمالية، والتى وصلت مع العصور المملوكية إلى أرقى مستويات التراكيب الخطية بتحويراتها المختلفة وبصياغاتها المتنوعة فى فن الحشوات الإسلامية بعيدة عن التأثيرات البيزنطية والقوطية وغيرها. وقد عرفت هذه الزخرفة فى تصميماتها بالأطباق النجمية المتعددة الأضلاع، والمستخدمة فى تجميل الأثاثات والأبواب، والمنابر وأحجبة الكنائس، وغير ذلك من فنون الإبداع الحرفى للنجارة التقليدية.

فضلاً عن ذلك، فإن هناك أشكالاً أخرى هندسية: المركبة والبسيطة والمتجاورة والجدائل، كالمثلثات والمربعات - اعتمدت هذه الزخرفة على الحلول التقسيمية للدائرة؛ لخلق نماذج من الأشكال التى تعرف بمسميات هندسية أيضاً.

وإذا كان الحرفى فى العصر الإسلامى قد ابتعد عن استخدام المشخصات بعينها، فإنه لجأ إلى توظيف العناصر النباتية بعد الصياغة التى توحى باستقلاليتها الفنية عن وجودها الطبيعى، فكان الأسلوب اللولبى أو الحلزونى للخطوط الممثلة للوريقات والفروع تحقق هذا الهدف، وعرف بفن الأرابيسك. ومن أهم النباتات حباً للفنان المسلم زهرة التيوليب، وورق العنب، والنباتات النخيلية واللوتس. ومن العناصر التحويرية للنباتات ورقة العنب الخماسية، والثلاثية وعناقيد العنب. وبجانب تلك الزخارف، كان هناك، أيضاً، نوع من التمثيل المؤكد للوحدة الزخرفية، مثل الزخرفة بالكؤوس والآنية والزهريات.

الزخرفة بالتحويرات النباتية فى الحشوات الإسلامية هى نزعة إنسانية حقاً، مازالت فى عصورها مترددة فى اتجاهاتها؛ مستخدمة بأكثر من طريقة وإن كانت ذات مناهج فنية محددة وخلفية فكرية واحدة تلك التى بدأها الحرفيون فى القرن الثالث عشر بمصر وسوريا، والتى شكلت أبرز الخصوصيات الجمالية فى تاريخ الفن الإسلامى التطبيقى. فقد كان التفكير فى العقيدة يأتى قبل التفكير فى التصميم الفنى، وكان التفكير فى الوظيفة للمنتج التطبيقى بمثابة طموح المهنة نحو تنمية كل الملكات الخاصة بالتجميل وثراء الوحدة فى توافق بين العقيدة والجمال، وهو ما أدى، هنا، إلى غايتين قصويين متقابلتين، ولا تفتقران، فى حقيقة العمل الفنى وصناعته، إلى عناصر الالتقاء، هما: الغاية والوسيلة فى الناحية التطبيقية، وفى الناحية المقابلة الزخرفة التحويرية.

ويحق للحرفى المسلم أن يتباهى بما فى أعماله من قدرة على تنوع الأساليب الزخرفية، ومن ابتكار للعناصر الجديدة، التى لم تكن من قبل موظفة أو مستلهمة فى هذا المجال منها. فالزخرفة الخطية للحروف الهجائية العربية، مع نمو حركة النساخين فى ابتكار أشكال مثل الخط النسخى، والكوفى، والريحانى، وما استخرج من تلك الخطوط من أشكال جمالية بسيطة ومركبة، ساعدت صناع الحشوات على استخدامها فى صورة أشرطة حول الزخارف، والمربعات الشبيهة **بالصمات** الصينية. وتدل عملية التطويع والتحليل الفنى للخط العربى فى فن الحشوات على مهارة وذكاء واضحين، فقد أمكن للحرفى المسلم أن يقوم بالمزج بين عناصره الشكلية وبين الأشكال النباتية وأشكال الطيور، وأحياناً يستخدم الحيوانات، كالأسد والقط، فى الاتجاه نفسه، وهو ما يعرف، فى عملية الزخرفة، بأسلوب التوريق بالحشوات الكتابية، والتشخيص الخطى. وانبنت تلك العملية أسلوبياً على ثلاثة موضوعات فنية لنوعية الخط العربى، وهى: الخط الكوفى بالأرضية النباتية، والخط الكوفى المورق، والخط الكوفى المضفر. ولا يعنى هذا الاتجاه موضوعياً ابتعاد الحرفيين المسلمين عن التشخيص الآدمى ابتعادهم، فى الوقت ذاته، عن التصوير النحتى بالنقش لبعض الحيوانات، كالأرانب والأسود والغزلان والفيلة.

ولو صنفنا تقنيات الصناعة فى الحشوات، فسنجد الكثير من الأساليب الفنية التى ابتكرها الحرفيون فى ذاك الوقت. فالخرط العربى؛ باعتباره أحد الأساليب، والذى نجح فيه الصناع، لعب بفنه دوراً كبيراً فى فن الحشوات، ووضح ذلك فى المشربيات والشبابيك وغيرهما. ويمثل القرن الخامس عشر الميلادى ثورة فن الخرط العربى، وانتشر صناعه وورشهم فى سوق الخراطين، وعقبة الصباغين، وسوق القشاشين. وامتد استخدام هذا الفن فى تصميم الأثاثات، كما لجأ الحرفى إلى أساليب التطعيم والترصيع لزيادة ثراء المنتج الفنى.

يقول م. أسامة النحاس فى كتابه «الوحدات الزخرفية الإسلامية»: «لعل أبرز مميزات الفن الإسلامى أنه فن

زخرفى، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية؛ لتحقيق أهدافه الزخرفية، أو ما ينشده من بيان وبديع وجناس. فهو يكيف هذه العناصر ومصادرها، ويبعدها عن صورتها الطبيعية للحد الذى يجعلنا فى بعض الأحيان، لا نستطيع أن نستدل على أصل هذه العناصر ومصادرها، وهو لم يكتف بهذا، ولكنه استغل الكتابة العربية أيضاً بالنسق نفسه، بل ركب هذه العناصر وزاوج بينها فى كثير من الموضوعات. فهو يريد أن يحشد فى عمله الفنى كل ما لديه من عناصر ووحدات ليخرج هذا العمل آية فى الرونق والبهاء. ولكل منتج فنى فى فن الحشوات نظامه من الوحدات الزخرفية، وله طريقته فى إجراءات التصنيع؛ لذلك، فإن توصيف المجالات المتعددة التى تدخلت فى تحليتها الحشوات بوصفها قيمة جمالية، فإننا سنقف أمام فنون عدة باسقة من فرع واحد، ولكل منها بنية جمالية متميزة، وبنية تطبيقية ووظيفية مختلفة. وأهم هذه المجالات:

مجالات صناعة المشربيات والطاقات والنوافذ، وتجميل الأفاريز والكرانيش فى العمائر المتخلفة.

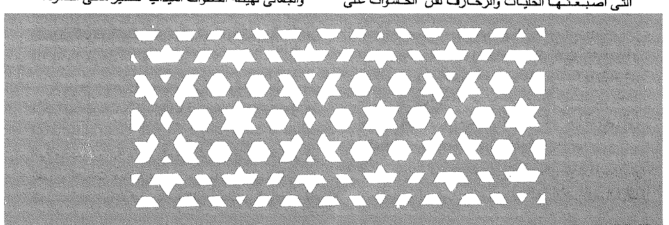
مجالات صناعة الأثاثات الخاصة بالعمارة الدينية والخدمية والمعيشية.

مجالات صناعة الإطارات والبراويز المختلفة؛ لإحاطة الصور والوثائق.

مجالات صناعة المقصورات والمقابر والحليات لبعض المركبات، وأيضاً تجميل المقابر والشواهد.

إننا نشاهد اليوم ما يبدو أنه صياغة جديدة لفن الحشوات، يبتعد فيها عن الأشكال التقليدية لتقنيات التصنيع والخامة. وهكذا، لم يعد من غير المألوف القول بأن التأثيرات الحيوية التى أصبغتها الحليات والزخارف لفن الحشوات على المجالات الأخرى الحرفية؛ مثل فنون الخيامية والفخار، قد حققت وجودها التأثيرى عليهما بشكل واضح. فلاتخلو عملية التصميم الفنى، وعلى الأخص فى فن الخيامية، من رؤية زخرفية معمارية، فإن الصياغة الجديدة لفن الحشوات باستخدام خامة القماش، والتى تتبلور الآن أمام أعيننا، قد بينت أن البناء الجمالى الذى أظهره فن الحشوات يسمح، مع وجود مجالات حرفية تطبيقية أخرى، بالتسليم بإمكانية تصور أشكال جمالية متباينة ومتأثرة، بما أنتجه صناع الحشوات من زخارف فى إنتاج فنون رفيعة المستوى من الناحيتين الفكرية والوظيفية. وهكذا، فإن ما حدث لفن الخيامية انعكس، أيضاً، على فن الفخار، فيما عرف بشبابيك القلل، وهى نموذج تشكيلى يخضع الوحدة الزخرفية لتحاط ببرواز حولها لتقوى المعنى الجمالى للسطح.

وتجرنا الدراسة عن ذلك الفن وعن حرفييه من الصناع والمبدعين مباشرة إلى كلمة أخيرة عن فن الحشوات والتحليل البنائى له وهى أن الارتباط بين التقنية التطبيقية والخصائص الجمالية لها قديمة قدم الإنتاج الحرفى، وهو بهذا أقدم الفنون الزخرفية. إنه بناء الخبرات والمهارات التى تراكمت عبر سنوات الإنتاج الفنى لتلبية مطلب اجتماعى له وظيفة معينة من الخدمات، وله حاجته الذوقية لتحقيق هدف نفعى معين. ومهما يكن من أمر، فإن التحليل البنائى للشكل فى فن الحشوات يمكننا من فائدتين؛ أولاهما مزيد من استخلاص المعانى الكامنة وراء الزخارف ذاتها، حسب طبيعة وجودها الجمالى والوظيفى. وثانيهما، الاقتراب من سمات العصر، وتمكين الدارس لها من استخدام البنائية وهى قصد تحليل الوحدة الأكبر للوصول إلى الوحدة الأصغر لكشف المعطيات الطبيعية الخام قبل الإجراءات الفنية لها من تحوير وتجريد. والتحليل البنيوى، هنا، طريق نحو تحليل المحتوى التقنى والجمالى لهيكلة الخطوات الميدانية لتفسير معنى الحشوة.



الفولكلور التطبيقي

بين تجارب النوبة القديمة.. ومستقبل واحة سيوه

جودت عبد الحميد يوسف

● فى تعريف «الفولكلور التطبيقى»:

«الفولكلور التطبيقى» مصطلح جديد... ومادام جديدًا فلابد أن نتوقع اختلاف الآراء حوله، ولسنوات طويلة قادمة.. حتى يتم الاتفاق على تعريف مستقر ومحدد له، لكنه مادام «تطبيقيًا» فإنه من الضرورى أن يختص بجانب الفنون التشكيلية تحديدًا.

فى عام ١٩٦٢، أقيم معرض تشكيلى لعرض إنتاج الفنانين الذين زاروا «النوبة» لتسجيل انطباعاتهم عنها، وقدمت مجموعة أعمال تطبيقية لفنان منهم(١) تحت عنوان: «دراسات عملية فى كيفية الاستفادة من الفن الشعبى النوبى فى التهيئة الفنية للاستعمال العام». وكان هذا التقديم يعنى «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٦٤، قدمت دراسة أكاديمية لإحدى كليات الفنون الجميلة(٢)؛ بهدف «توسيع نطاق استخدام الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة فى مختلف مجالات الحياة العامة». كانت تلك الدراسة العملية فى مجال «الفولكلور التطبيقى».

وفى عام ١٩٩٤، قدم اقتراح بتدريس مادة جديدة بأحد المعاهد الأكاديمية المتخصصة(٣)، وكانت هذه المادة تحت مسمى «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية». وكان المقصود بهذه المادة «الفولكلور التطبيقى».

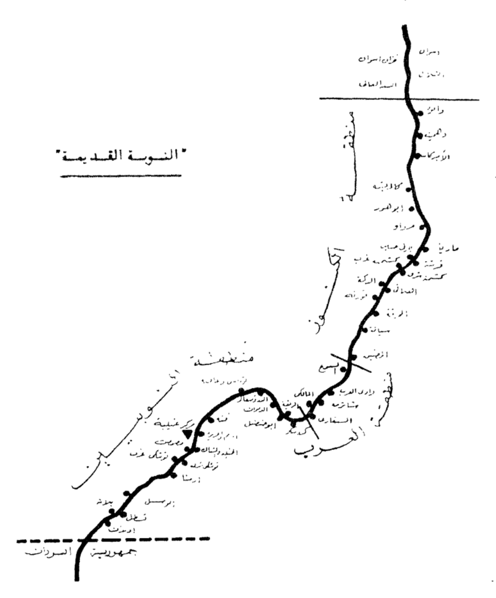
إذن... «الفولكلور التطبيقى»، بإيجاز، هو الإفادة من وحدات الفنون الشعبية، ونقلها من مجالها المحدود الذى نشأت من أجله إلى مجالات عملية كثيرة أخرى، تخدم الإنسان فى مختلف جوانب حياته واحتياجاته. ويعتبر مصطلح «الفولكلور التطبيقى» مصطلحاً موجزاً وشاملاً.

● التغيرات التى تواجه الفنون الشعبية

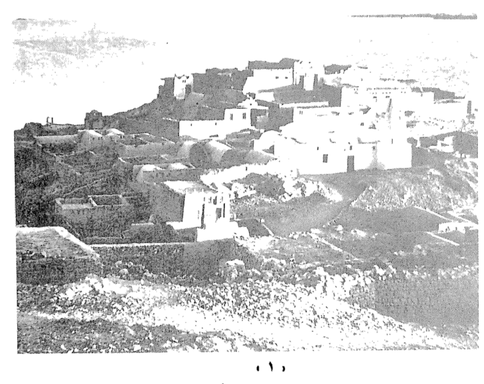
تتعرض كثير من الفنون الشعبية، بمختلف مناطق العالم، لهجوم شرس من عوامل المدنية الحديثة، ورغم مقاومة هذه الفنون لذلك الهجوم، إلا أنها فى النهاية لابد أن تصل إلى مرحلة استسلام يهدد باندثار هذه الفنون وذلك التراث. لهذا، تحاول كثير من الدول التخفيف من هذا الهجوم، بإنشاء الكثير من المعاهد المتخصصة التى تقوم بتسجيل وتوثيق هذا التراث بالأساليب العلمية، كما تهتم بالتعريف به عن طريق إقامة المعارض المحلية والخارجية له، وإصدار المطبوعات عنه، وقامت بعض الدول، أيضاً، بإنشاء مراكز حرفية متخصصة لإنتاج أزيائها وصناعاتها الشعبية وغيرها، بغرض الحفاظ على تراثها؛ تأكيداً لهويتها وطابعها الخاص المميز، ولعل أبرز هذه الدول دول أوروبا الشرقية.

وعلى أرض مصر تعرضت منطقتان متميزتان، لتغير مفاجئ وجذرى، فى حقبة الستينيات من هذا القرن. حدث ذلك فى «النوبة»، و«واحة سيوة».

التغير الأول: حدث لمجتمع «النوبة»، وتراثها، وكان التغيير فيها بالتهجير.



ومجتمع النوبة ... عاش متوائماً مع الأرض الوعرة والطبيعة القاسية للمنطقة [صور أرقام (١) و(٢) و(٣) و(٤)]، تلك المنطقة التى كانت تقع خلف سد أسوان(٤) وحتى الحدود السودانية... تتناثر قراها الثمانية والثلاثين، بالإضافة إلى عاصمتها الإدارية، على امتداد ٣٢٠ كيلومتراً على ضفتى النيل... يعزلها عن أرض مصر عاملان: الأول معنوى هو بعد المسافة، والثانى مادى هو صخور الجندل الأول، ثم من بعده جسم سد أسوان، وهما العاملان اللذان أديا إلى تفرد عمارة النوبة وزخارفها الجدارية، ومختلف عناصر فنونها الشعبية الأخرى.



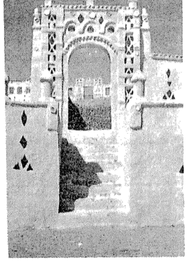
« ١ »



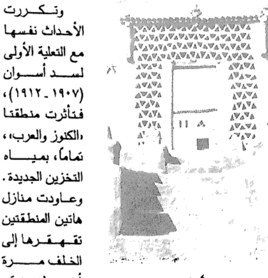
« ٢ »

ورغم وحدة أرض النوبة وما أنتجته من تراث شعبى وفنون، بروح واحدة ومذاق خاص متميز، إلا أنها كانت تنقسم فيما بينها إلى ثلاث مناطق مختلفة، تضم ثلاثة عناصر من السكان، وثلاث مدارس فى الفنون التشكيلية «الكنوز» فى الشمال (صور من رقم ٣ إلى ٦)، و«العرب» فى الوسط (صور من رقم ٧ إلى ١٠) و«الفديجة» فى الجنوب (صور من رقم ١١ إلى ١٤). ولم يكن هذا التقسيم نتيجة حدود إقليمية أو فواصل طبيعية أو صناعية، إنما كان التقسيم والحدود بين كل منطقة منها وأخرى؛ اللغة، وأسلوب العمارة ووحدات الزخرفة الجدارية، وطريقة استخدام هذه الوحدات، والأزياء. والعادات والتقاليد.. ومختلف فنونها الشفاهية والتعبيرية الأخرى؛ أى أن هذا التقسيم كان يعنى فقط بتراث كل منطقة منها.

لقد أثر سد أسوان، خلال مرحلة بنائه (١٨٩٨ ـ ١٩٠٢) وما بعدها، تأثيراً شديداً على أرض النوبة، حين أغرقت المياه المحتجزة خلفه كل الأرض على طول امتدادها، بكل ما تحمل من عمارة ونبات ونخيل. فبدأت حضارة معمارية وزخرفية جديدة، بعد أن استقرت بيوتها على أعلى مستوى ممكن، بعيداً عن أقصى منسوب متوقع للفيضان آنذاك، وبقيت «النوبة» وحدة فنية متكاملة، لا نملك أى مرجع يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها الجدارية التى كانت قبل تلك المرحلة.



« ٣ »



(٤)

وتكررت الأحداث نفسها مع التعلية الأولى لسد أسوان (١٩٠٧ - ١٩١٢)، فتأثرت منطقتا «الكنوز والعرب»، تماماً، بمياه التخزين الجديدة. وعاودت منازل هاتين المنطقتين تقهقرها إلى الخلف مرة أخرى لتستقر بيوتها الهاربة من زحف المياه إلى الأرض الصاعدة نحو الجبال والصخور، فتسلقتها لتعاود بناء البيت النوبى وتعاود زخرفته من جديد.

ومع التعلية الثانية للسد (١٩٢٩ - ١٩٣٣)، تعرضت أرض النوبة كلها لظروف تشابه ظروف إنشاء السد فى بداية هذا القرن.

(٧)

ومع ارتفاع منسوب مياه التخزين خلفه، غرقت كل قرى النوبة ونجوعها... وعاود النوبيون بناء منازلهم وعاودوا زخرفتها من جديد... ولم ينج من مأساة الغرق غير آخر أربع قرى، كانت أقرب إلى حدود السودان... وهى التى بقيت مئات من منازلها القديمة حاملة سمات عمارة الماضى القريب وزخرفتها الجدارية، إلى جانب مساحات من أرضها الصالحة للزراعة، حتى يوم الرحيل فى التهجير... وحينما فرغت أرض النوبة من ساكنيها فى عام ١٩٦٤، أصبح اسمها منذ ذلك التاريخ «النوبة القديمة».

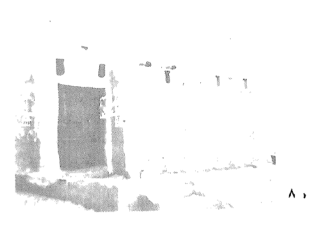
(٥)

فى اللغة، كان النوبيون يتكلمون اللغة العربية، وإلى جوارها كانت هناك - ولازالت - لغتان؛ لغة للكنوز فى الشمال، ولغة للفديجّة فى الجنوب. أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأية لغة منهما، وظلوا يتحدثون العربية وحدها.

كانت اللغتان - ولازالتا - تشتركان فى أنهما لغتان منطوقتان فقط، ولا أبجدية لهما.

(٦)

أما فنون العمارة والزخرفة الجدارية. فكما لم تتأثر اللغة فى المنطقة الوسطى باللغات النوبية شمالها وجنوبها... حدث شيء آخر، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية «الفديجّة»، بفنون المنطقتين شمالها: «العرب



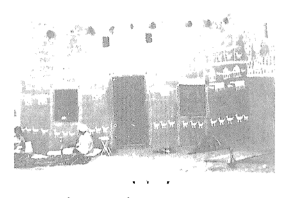
(٨)



« ١١ »

والكنوز، فجمعت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما في الزخرفة... وكأن التأثر، هنا، قد سار في اتجاه معاكس لاتجاه النهر.

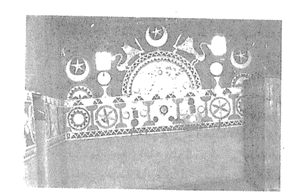
في منطقة الكنوز، تميزت الزخرفة الجدارية باستخدام الوحدات البارزة والغائرة على جانبي مداخل البيوت وأعلاها (صور من ٣ ـ ٦). أما المنطقة الوسطى «العرب» فكانت تتميز منازلها بالواجهات ذات السطح الواحد المطلى

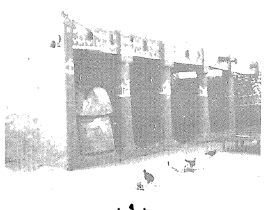




بلون الطين، مع تكرار الرسوم رأسياً باللون الأبيض (صور من ٧ ـ ١٠).

« ١٣ »





« ٩ »

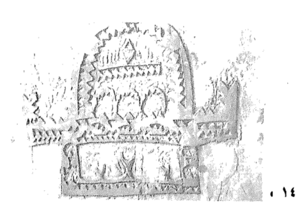
وحينما جمعت المنطقة الجنوبية «القديمة» بين هذين الأسلوبين، كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والغائرة الملونة بلون واحد في الغالب (صور من ١١ ـ ١٤).

كان البيت النوبي متحفاً حضارياً يجمع مختلف الفنون؛ العمارة بكل أسسها ومقوماتها... ثم الزخرفة الجدارية،

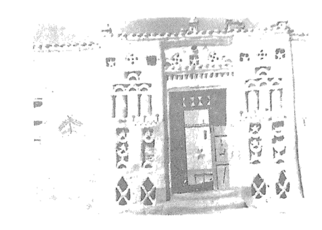
« ١٢ »



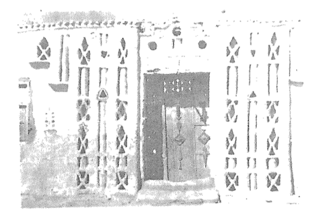
الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضاً. وكان لكل منطقة من مناطقها الثلاث مدرسة فنية قائمة بذاتها، تحمل كل عناصر التميز والخصوصية، يزداد هذا التميز وتتركز هذه الخصوصية



« ١٤ »



« ١٢ »

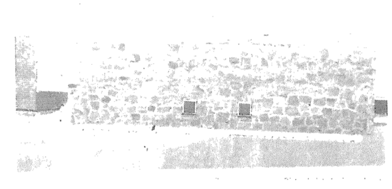


« ١٣ »

ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة فى موضوعها أو مسماها... لكن لابد من اختلاف بينها فى أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ... تلك كانت الخصوصية... وذلك كان التميز.

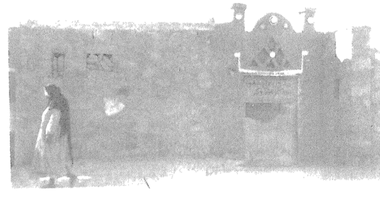
ثم جاء مشروع إنشاء السد العالى، الذى هدد أرض النوبة بالغرق النهائى والكامل، تحت كم المياه الهائل الذى سيحتجزه جسم





« ١٤ »

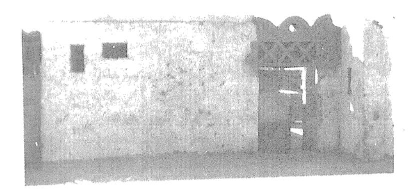
وصولاً من المنطقة إلى القرية... إلى النجع... فإلى البيت... فلا بيت فى «النوبة القديمة، كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر... لا فى التخطيط، ولا فى الإنشاء، حتى زخرفة الواجهات والمداخل، فلا واجهة ولا مدخل يماثل الآخر... حتى وإن نفذت واجهتان بيد بنّاء واحد، أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد[٥] (صور أرقام ١٢ و١٣).



« ١٥ »

السد العملاق... وكان قرار الدولة بتهجير النوبيين جميعاً إلى الموطن الجديد الذى اختارته لإسكانهم فى منطقة «كوم أمبو»، شمالى مدينة أسوان، وأطلقت عليه اسم «النوبة الجديدة». ودون الدخول فى أية تفاصيل ترتبط بحتمية التهجير، لم يكن أمام النوبيين خيار فى قبول التهجير أو رفضه؛ إذ لم يكن أمامهم - مع ارتفاع بناء السد العالى وتحويل مجرى النيل من مجراه القديم إلى مداخل الأنفاق الستة، تحت جسم السد - إلا تنفيذ قرار

« ١٦ » (النوبة الجديدة)



الدولة، وجمع حاجياتهم والرحيل إلى الموطن الجديد الذى اختير لتوطينهم... وهو موقع يبعد عن النيل، لا يتشابه فى جغرافيته من قريب أو بعيد مع موطنهم الأصلى - المنعزل فى «النوبة القديمة» - والذى أعد فى عجالة، وشيدت مساكنهم فيه من الحوائط الحجرية وأسقفها من الخرسانة المسلحة، غير الملائمة لظروف الطقس الحار وطبيعته (صور أرقام ١٤ و١٥ و١٦).

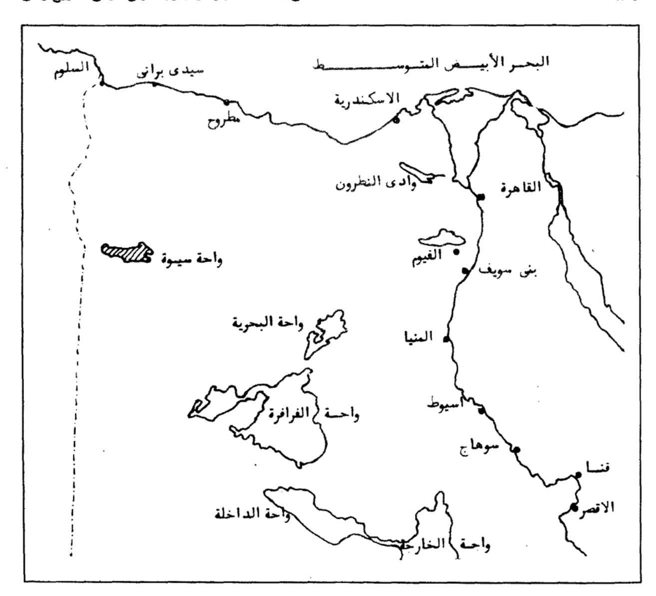
وأصبحوا فى هذا الموطن الجديد محاصرين بين مجتمعات ومواطنين مصريين أيضاً؛ لكنهم مختلفون عنهم فى العادات والتقاليد والطبائع... كان انتقالهم المفاجىء من حياة العزلة التى اتسمت بالقناعة والرضا... إلى حيث كل عوامل المدنية الحديثة... المبانى الخرسانية، الطرق الممهدة، وسائل الانتقال السريعة، تيار الكهرباء، المياه النقية، المدارس، سهولة التجارة وغيرها.

وأمام تطلع الجيل الجديد من الشباب لهذه الحياة المتطورة... وعوامل المدنية الحديثة المحيطة بهم فى الأرض الجديدة... فقد الآباء والأجداد - مع مرور الزمن - مقدرتهم فى الدفاع عن تراثهم وموروثاتهم التى حملوها معهم من «النوبة القديمة» مجاهدين فى الحفاظ عليها... فضاعت.

هنا «كان التغيير بالتهجير خارجاً عن إرادة النوبيين أنفسهم... فقد كان بفعل ظروف أقوى، ناتجة عن إنشاء السد العالى، وقرار الدولة بتهجيرهم تبعاً لذلك إلى أرض جديدة.

التغير الثانى: حدث لمجتمع «واحة سيوة» وقد اختلف التغيير فيها كلية عما جرى فى «النوبة»، فقد كان التغيّر فيها ذاتياً.

كانت الحياة تسير بإيقاعها المعتاد فى هذه الواحة المنعزلة التى تبعد ٣٠٠ كيلومتراً جنوب غربى مرسى مطروح وعلى



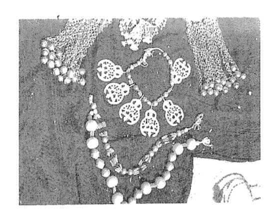


« ١٧ »

بعد ١٢٠ كيلومتراً من الحدود الليبية... وبقيت محتفظة بكل عاداتها وتقاليدها وتراثها الشعبى منذ قرون طويلة، كما صورتها المراجع الكثيرة التى سجلت حياتها فى القرن الماضـى(٦)، وتطورت ذاتياً مع الزمن تبعاً لاحتياجات السيويين أنفسهم كأى موقع منعزل آخر على أرض مصر... وشابهت سيوة «النوبة» فى شىء واحد هو أن لأهلها لغة خاصة بهم يتحدثونها إلى جانب العربية(٧).

غير أن سيوة بدأت تتعرض فى حقبة الستينيات لهجوم زاحف مفاجىء من عوامل المدنية الحديثة.

« ١٩ »



ففى نهاية عام ١٩٦٧، بدأت الدولة فى الاتجاه إليها بحثاً عن البترول فى صحرائها... فأخذت فى إنشاء قرية سكنية على أرضها لإقامة العاملين فى هذا المجال، ومع استكمالها بدأ توافدهم مع المعدات الضخمة الخاصة بأعمال التنقيب، وارتفعت حفاراتها التجريبية فوق رمال مناطق متعددة فيها. ومع بدايات عام ١٩٦٨، أخذت طائرة الاستكشاف السوفيتية تجوب سماءها ساعات متعددة كل يوم.

كان رد الفعل السريع لتلك الأحداث المتلاحقة لدى سكان الواحة - محدودى الثقافة - ما أطلقت عليه «حلم الثراء



« ١٨ »

البترولى»، ونتيجة لهذا الحلم... أخذ الأهالى فى الثورة على معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم الموروثة.... فسارعوا، بلا وعى: فى تبديد ثروتهم التراثية الشعبية المتميزة التى حافظوا

« ٢٠ »



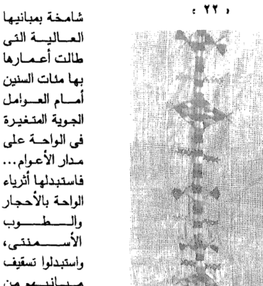
عليها مئات السنين بحكم انعزالها (صور من رقم ١٧ إلى ٢٤).

لحقت هذه الثورة، أيضاً، بأسلوب البناء التقليدى بخامة «الكيرشيف» المحلية المستخرجة من أرض الواحة والمتوافرة فيها والخاصة ببناء حوائطها، وتميزت بعزلها الحرارى وبالصمود

« ٢١ »



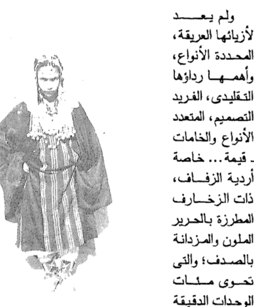
«٢٢»



شامخة بمبانيها العالية التى طالت أعمارها بها مئات السنين أمام العوامل الجوية المتغيرة فى الواحة على مدار الأعوام... فاستبدلها أثرياء الواحة بالأحجار والطوب الأسمنتى، واستبدلوا تسقيف مبانيهم من جذوع النخيل المدعم، أحياناً، بجذوع أشجار الزيتون والجريد.. بالخرسانة المسلحة، التى لا تتفق مع طبيعة الواحة وطقسها.

وانعكس هذا الحلم، أيضاً، على المرأة السيوية، فباعوا بلا اكتراث حليها التقليدية العتيقة المصنوعة من الفضة والأحجار الكريمة... فلم يعد «الأدرم» و«الأغرو» الضاربة فى جذور تقاليد وطقوس الزواج فى الواحة لها أية أهمية أو قيمة لديهم.

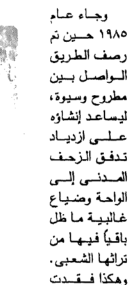
ولم يعد لأزيائها العريقة، المحددة الأنواع، وأهمها رداؤها التقليدى، الفريد التصميم، المتعدد الأنواع والخامات - قيمة... خاصة أردية الزفاف، ذات الزخارف المطرزة بالحرير الملون والمزدانة بالصدف؛ والتى تحوى مئات الوحدات الدقيقة والرقيقة، التى انحدرت تصميماتها من وحى أشجار النخيل... مصدر الرزق الرئيسى للواحة.



«٢٣»

وللأسف تبدد «حلم الثراء البترولى»، حينما توقفت أعمال التنقيب الجادة، لعدم ظهور البترول فى أراضيها.

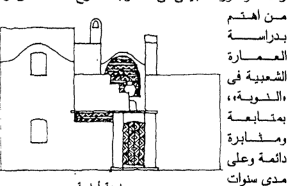
«٢٤»



وجاء عام ١٩٨٥ حين تم رصف الطريق الواصل بين مطروح وسيوة، ليساعد إنشاؤه على ازدياد تدفق الزحف المدنى إلى الواحة وضياع غالبية ما ظل باقياً فيها من تراثها الشعبى. وهكذا فقدت الواحة طابعها الذى حافظت عليه بحكم انغلاقها على نفسها مئات السنين وضاع غالبية تراثها وموروثاتها الشعبية... ولما كان هذا التغير الحضارى فيها ذاتياً وداخلياً بالدرجة الأولى، نابعاً من أهالى الواحة أنفسهم، بأيديهم وبمحض إرادتهم (إلى جانب عوامل أخرى أقل تأثيراً).... فإن التغير، هنا، يعتبر أكثر خطورة على تراث «واحة سيوة»، من ذلك التغير الجبرى الذى فرض على مجتمع «النوبة»، ولم يكن لهم دخل فى حدوثه.

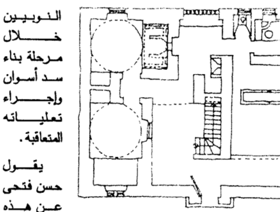
● «المعمارى حسن فتحى» رائد الفولكلور التطبيقى فى مصر

رغم تعدد الألقاب التى منحت للمعمارى «حسن فتحى»[٨]، أو المسميات التى أطلقت على نظريته فى العمارة... فإنه يعتبر رائداً للفولكلور التطبيقى فى مصر بلا منازع... فقد كان أول من اهتم بدراسة العمارة الشعبية فى «النوبة»، بمتابعة ومثابرة دائمة وعلى مدى سنوات طويلة استمرت حتى بداية عملية تهجير النوبيين إلى موطنهم الجديد فى كوم أمبو والتى بدأت فى أكتوبر ١٩٦٣.



واجهة أمامية

كانت البداية فى عام ١٩٤١ حينما قام برحلة عبر النيل لزيارة قرية «غرب أسوان»، التى كان قد هاجر إليها بعض

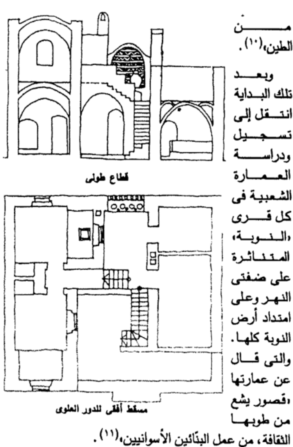


مسقط أفقى للدور الأرضى

النوبيين خلال مرحلة بناء سد أسوان وإجراء تعلياته المتعاقبة.

يقول حسن فتحى عن هذه القرية فى كتابه «عمارة الفقراء»(٩) تحت عنوان «النوبة ـ تكنيك قديم للتقنية مازال باقياً»:

«...... أدركت أننى قد وجدت ما جئت من أجله، كان ذلك عالماً جديداً علىّ.. قرية بأكملها من بيوت رحبة جميلة نظيفة ومتجانسة، كل بيت فيها أجمل من البيت التالى، ليس فى مصر أياً مما يشبه ذلك... إنها قرية من بلد الأحلام، كل بيت يتلو الآخر سامقاً مرتاحاً مسقوفاً سقفاً نظيفاً بقبو من الطوب، وكل منزل مزين على نحو فريد أنيق حول المدخل بأشكال المخرمات الطوبية وحليات بارزة وخطية من الطين»(١٠).

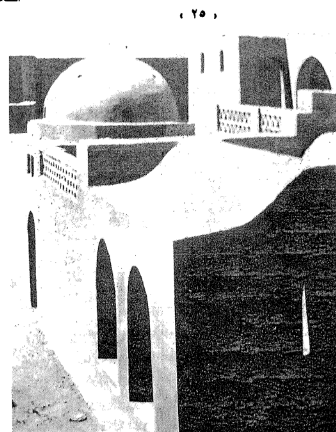


قطاع طولى

مسقط أفقى للدور العلوى

وبعد تلك البداية انتقل إلى تسجيل ودراسة العمارة الشعبية فى كل قرى «النوبة» المتناثرة على ضفتى النهر وعلى امتداد أرض النوبة كلها. والتى قال عن عمارتها «قصور يشع من طوبها الثقافة، من عمل البنّائين الأسوانيين»(١١).

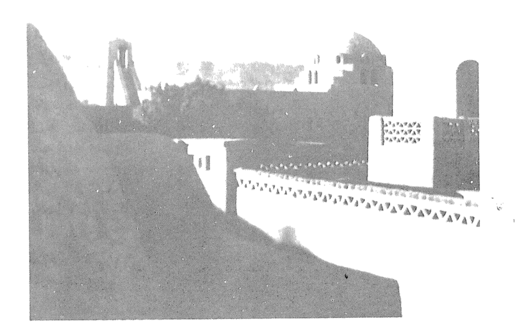
« ٢٥ »



كانت رحلات المعمارى «حسن فتحى» إلى النوبة ليستلهم كثيراً من وحداتها البنائية والمعمارية كالقباب والأقبية والمستويات المتنوعة للبناء والمخرمات (المشربيات)، وأضاف إليها من النظريات المعمارية وحس الفنان المبدع، ليقدم تجربته الرائدة فى قرية «القرنة الجديدة» بالبر الغربى للأقصر(١٢) ـ الموضحة بعضاً من رسومها الهندسية (رسم رقم ١) وصورها أرقام ٢٥ و٢٦ و٢٧(١٣). وذلك فى الفترة بين عامى ١٩٤٦ ـ ١٩٤٨، والتى قام بوضع تصميمات منازلها ومرافقها طبقاً لاحتياجات السكان، وقام، أيضاً، بتنفيذها بأيدى البنّائين الأسوانيين (النوبيين) أنفسهم من ضاربى الطوب اللبن وصانعى الأقبية والقباب والمخرمات.

وقد كانت هذه التجربة توظيفاً حقيقياً لعناصر الإنتاج التشكيلى الشعبى، وهما عنصرا النفع والجمال... فاستحق بذلك أن يكون رائداً للفنون الشعبية التطبيقية، وهذه التجربة، أيضاً، هى التى نال بها تقدير العالم أجمع، قبل أن ينال جائزة الدولة التشجيعية فى مجال العمارة، حين منحت هذه الجوائز للمرة الأولى فى تاريخها عام ١٩٥٨، ثم كانت إحدى

وبعد إجراء عملية تسجيل لكمٍ من هذه الوحدات من مناطق النوبة الثلاث، تأكد الاقتناع بأنه يمكن توظيف الوحدة الشعبية التى كانت تستخدم أصلاً فى مجال الزخرفة الجدارية لتكون فى متناول المجتمع كله خدمة للإنسان فى مختلف جوانب حياته العامة ومتطلباتها. وتوصلت إلى أنه فى مجال الزخرفة (الديكور) يمكن توظيف الوحدات الشعبية فى اتجاهين:



« ٢٦ »

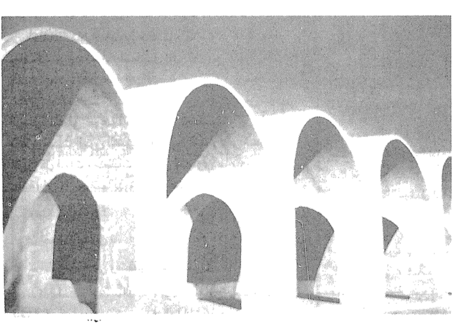
الاتجاه الأول: استلهام الوحدات الشعبية التى قام بإنتاجها الفنان الشعبى بنفسه فى منطقة ما... لإشباع احتياجاته والتعبير عن معتقداته الخاصة بمحيطه أو مجتمعه... يقوم بعملية الاستلهام هذه. فنان أكاديمى دارس يكون نتاجها إعادة صياغة هذه الوحدات الشعبية لتلائم استخدامات مختلفة فى مجالات جديدة، من زخرفة وتجميل أدوات ومواد وخامات متنوعة تفى باحتياجات الإنسان عامة وتخدم مختلف جوانب

دعائم منحه جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٦٧.

• الوحدة الزخرفية الشعبية للنوبة... فى نطاق التطبيق

بعد زيارات متعددة لقرية «القرنة الجديدة»، ودراسة كل المتاح مما كتب عن تجربتها الفريدة فى توظيف الوحدات المعمارية الشعبية للنوبة. وبعد مشاهدة متأنية للمجموعة الوحيدة من التجارب التى عرضها الفنان خميس شحاتة(١٤)، وهى مجموعة أعماله فى مجال طباعة الأقمشة، يدوياً، باستخدام الوحدات الشعبية للنوبة (صورة رقم ٢٨)(١٥) ضمن المعرض الذى أقيم لعرض إنتاج الفنانين الذين اشتركوا فى رحلة «العشرين فنان» إلى النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها(١٦).

كانت رحلتى الأخيرة للنوبة بغرض تسجيل وحدات متنوعة من زخرفتها الجدارية، وفيها كان لقاء محدود الزمن، بالمعمارى «حسن فتحى» على أرضها، تلقيت على يديه خلاله تدريباً عملياً فى أصول التسجيل الفوتوجرافى وقواعده.



« ٢٧ »

حياته، دون المساس بمعنى هذه الوحدات الشعبية أو مدلولها الذى قصده الفنان الشعبى حين أنتجها.

الاتجاه الثانى: وضع دليل يضم تسجيلات أمينة - صور فوتوجرافية أو رسوم تسجيلية - للوحدات الشعبية بمنطقة محددة يتم تصويرها، أو إضافة أى تأثير، أو انطباع فنى من أى نوع لها، لتتم الإفادة من هذا الدليل؛ بوصفه مرجعاً دائماً يستخدم بواسطة الفنان الشعبى منتج الوحدات الأصلية، وفى الموقع نفسه الذى تم تسجيل الوحدات منه؛ بهدف استمرار هذه الوحدات الشعبية فى إنتاجه، حفاظاً على تراثه.

وفى كلتا الحالتين يحتاج العمل فى تطبيقهما إلى وجود مصدر أو مرجع أمين للوحدات الشعبية الأصلية.

والتجربة التى نعرضها ارتبطت بأرض النوبة التى سبق وأن كانت ميداناً لتجربة المعمارى «حسن فتحى» الكبيرة - فى حقبة الأربعينيات من هذا القرن - فى مجال العمارة... ثم التجربة المحدودة للفنان «خميس شحاتة» - فى حقبة الستينيات - فى مجال طباعة الأقمشة يدوياً.

وقد قمت بتنفيذ هذه التجربة فى حقبة الستينيات أيضاً - كتجربة أولى - باقتناع كامل بقيمة الفنون التشكيلية الشعبية للنوبة، وبأهمية تسجيل وحدات من الزخرفة الجدارية لبيوتها قبل غرقها... وبإمكان تطبيق نظرية جديدة - علمية وفنية وعملية - تهدف إلى الإفادة من وحدات هذا الفن تطبيقياً على أوسع نطاق.

لهذا فقد كان استلهامى لتلك الوحدات، انسياباً متناغماً... وامتداداً طبيعياً لعملية التسجيل التى أجريتها بنفسى ... ثم كانت النماذج التطبيقية التى قدمتها فى عرض هذه النظرية نماذج محددة العدد، رغم أنه كان يمكن - ولازال - أن تتجاوز التطبيقات فى تنوعها كل الحدود المتصورة، على أمل أن تنتقل وحدات الفنون التشكيلية الشعبية المصرية - باستلهامها - لتزين كل أدوات ومتطلبات الإنسان المصرى خاصة، والإنسان عامة، فى كل جوانبها بذوق رفيع المستوى.

وضمت التجربة:

- أعمال التسجيل المحايد.

- الاستلهام الفنى والتطبيق الشخصى.

وكان اختيار أرض «النوبة»، ميداناً لها، يؤكد رغبة صادقة للمشاركة كباحث فى تسجيل فنونها التشكيلية الشعبية بأكبر

« ٢٨ »



قدر من الصور الفوتوجرافية، التى يمكن أن تصبح مرجعاً مهماً للعمارة والزخرفة الجدارية للنوبة، بعد أن يتم تهجير أهلها إلى موطنهم الجديد، وتختفى أرضها إلى الأبد بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى تحت مياه البحيرة الجديدة المتكونة خلف جسم السد العالى العملاق وتتحول المنطقة إلى تاريخ، تحت مسمى «النوبة القديمة».

وكان التركيز فيها على اختيار قرى محدودة [١٧] تمثل مناطقها الثلاث: «الكنوز والعرب والفديجة» التى تختلف مدارس الفن التشكيلى فى كل منطقة منها عن الأخرى، وتمت التجربة طبقاً للمراحل التالية:

المرحلة الأولى:

وهى مرحلة التسجيل، واقتصرت أعمال التصوير الفوتوجرافى بأفلام الأبيض والأسود فقط [١٨] وعلى بعض الرسوم التسجيلية للوحدات التى تم رسمها باليد فى مواقعها.

روعة التكوينات وجمال الزخارف أو صوفية المكان، كما حدث فى الإنتاج الفنى لأعمال الفنانين الأخوين «إبراهيم أدهم وسيف وانلى»[١٩] (صورة رقم ٢٩)، أو شاركوا فى رحلة العشرين فنان الذين أوفدوا إلى النوبة. لتسجيل انطباعاتهم الفنية فى عام ١٩٦٢.

المرحلة الثانية: وهنا يبدأ الاتجاه الأول الذى أشرنا إليه، وهى مرحلة استلهام الوحدات الشعبية الأصلية وتتدرج فى الخطوات التالية:

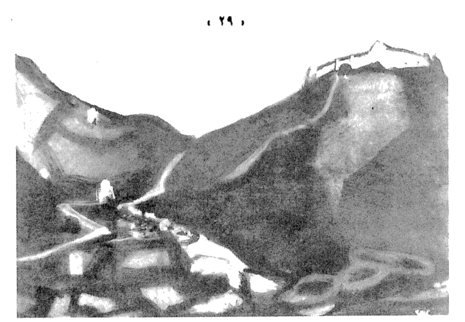
– اختيار واحد من مجالات التطبيق المراد استلهام الوحدات الشعبية من أجلها، وهى مجالات متعددة منها الأقمشة المنسوجة والأقمشة المطبوعة والسجاد والكليم والخزف والصينى والسيراميك ومشغولات الخرز وزخرفة الأثاث الخشبى والزخرفة الجدارية بأنواعها المختلفة والملصقات والأغلفة والمطبوعات ومشغولات الحديد وأدوات المائدة والحلى الفضية والذهبية وغيرها... أى أنها مجالات عريضة ومتشعبة، يمكن أن تشمل الصناعات والفنون كافة.

– اختيار التسجيل الفوتوجرافى أو الرسم التسجيلى (رسم رقم ٢) للوحدة التى يحس الفنان المصمم تجاهها بإحساس ما نحو إمكان استلهامها. ويتلاءم تكوينها مع طبيعة ونوعية المجال الذى اختير للتطبيق وللخامة أو المادة التى سيتم التنفيذ بها.

رسم رقم «٢»



«٢٩»



وركز التسجيل على أعداد من البوابات والمداخل والواجهات والوحدات الزخرفية الجدارية بأنواعها التى تؤكد الاختلاف الواضح بين كل طابع فنى لكل منطقة منها

«٣٠»

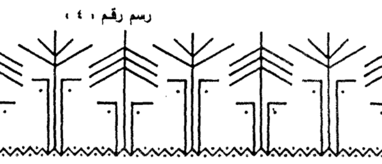
بغرض الإفادة من تنوعها واختلافها فى مجالات التطبيق الواسعة.

واعتمد التسجيل على القواعد العلمية فى النقل الأمين للوحدات موضوع التسجيل، والتزم بالحياد التام والتجرد خلال عملية التصوير الفوتوجرافى أو الرسم... دون إضفاء أية رؤية جمالية أو إضافة أية لمسة فنية من القائم بالتسجيل أو المصور على ما يقوم بتسجيله من وحدات؛ حيث إنها ليست عملية تسجيل لانطباعات فنية تجاه جمال الأبنية أو

رسم رقم «٣»



رسم رقم «٤»



- إنتاج العمل الفنى بمراحله المختلفة من تجريد الوحدات الأصلية (رسم رقم ٣) ووضع التصميم الهندسى للوحدات المستلهمة (رسم رقم ٤) بمراعاة الأصول الفنية والتطبيقية التى تلائم نوعية الخامة واحتياجات التنفيذ وما يستتبع ذلك من اختيار الألوان، استكمالاً للعمل الفنى والتطبيقى حتى خروجه إلى حيز التنفيذ.

ونقدم فى هذا البحث، على سبيل المثال، ثلاثة نماذج تطبيقية مختارة نفذت للمراحل السابقة كافة، تسجيلاً واستلهاماً.

النموذج الأول:

١ - التسجيل:

(أ) قرية نوبية من منطقة «الكنوز» الشمالية بالنوبة؛ حيث تتوافر الوحدات المعمارية المختلفة، «الأقبية» فى الأسقف والمداخل ذات شكل «البابلون» الفرعونى.. وغيرهما (صورة رقم ١).

(ب) وحدات زخرفية جدارية متكررة كانت تزين واجهة أمامية كاملة لمنزل من قرية «السبوع» بمنطقة العرب الوسطى من النوبة، طليت الواجهة بكاملها بالطين ورسمت عليها خطوط الوحدات ومساحاتها باللون الأبيض وبطريقة هندسية، وكانت تضم أشكالاً مختلفة لأشجار النخيل فوق شريط متصل يحوى مجموعة من المثلثات المتعاكسة تعبر عن مياه النيل (صورة رقم ٣٠).

٢ - التطبيق:

(أ) تصميم طاقم شاى من الخزف

أعد تصميم طاقم الشاى ذاته باستلهام بعض الوحدات المعمارية للقرية الكنزية؛ حيث صممت القطع الفردية منه، وهى: حاويات الشاى والسكر واللبن بجوانب مائلة كميول «البابلون». كما استخدمت لتغطيتها أغطية على شكل الأسقف الكنزية المقبية، وبذلك أوحى بشكل القرية النوبية القديمة (صورة رقم ٣١).

وساعد لون الطاقم على إبراز اللون البنى المحمر الذى كان يميز لون طمى النيل فى زمن الفيضان من كل عام، حتى تحويل مجرى النيل.

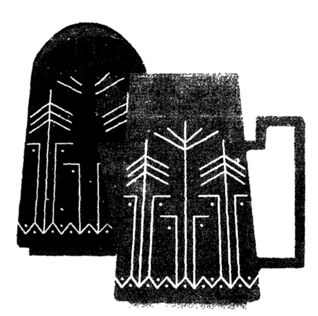
وتم استلهام مجموعة الوحدات الزخرفية الجدارية من قرية «السبوع» بمنطقة «العرب» والذى يمثل مجموعة متنوعة من أشجار النخيل (صورة رقم ٣٠) و(رسم رقم ٤)، فى زخرفة هذا الطاقم على جوانب القطع الفردية (صورة رقم ٣١) مع تعديل النسب لتلائم ارتفاع كل قطعة منها وليلائم شكل القطعة الدائرية المسطحة كما فى أطباق الحلوى (صورة رقم ٣٢) أو الأسطوانية كما فى فناجين الشاى (صورة رقم ٢٣)، واقتصرت زخرفة أطباق فناجين الشاى على تكرار وحدة ماء النيل لطبيعة استخدامها (صورة رقم ٣٣).

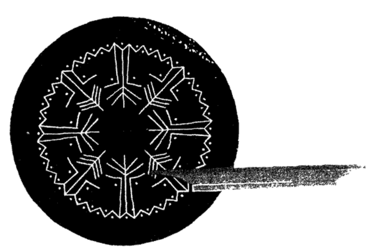
وتم تنفيذ زخارف هذا الطاقم باللون الأبيض.

(ب) تصميم قلادات من الخرز الدقيق:

استخدم قطاع من مجموعة الوحدات ذاتها (رسم رقم ٤) تضم ثلاثاً من أشجار النخيل تمثل نوعين مختلفين منها: نوع

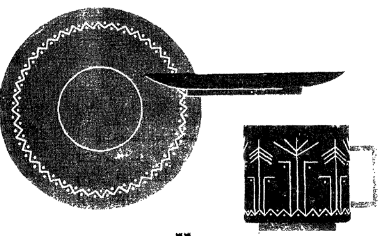
«٣١»





على الجانبين ونوع فى الوسط، وذلك فى تصميم قلادات من

(٣٢)



(٣٣)

الخرز الدقيق ذات الشراريب الخرزية ونفذت بأربعة ألوان (صورة رقم ٣٤).

النموذج الثانى:

١ - التسجيل:

(أ) تكوين زخرفى جدارى مركب مرسوم بلون أبيض يعلو مدخل حجرة تفتح على حوض سماوى مم منزل من «عنيبة» بمنطقة الفديجّة الجنوبية (صورة رقم ٣٥)، يتكون من صفوف أفقية من الوحدات الهندسية المألوفة فى التراث الشعبى بمختلف أنحاء العالم - الصف السفلى من وحدات المعين يعلوها صف من وحدات ذات زوايا، والصف العلوى من المعينات أيضاً، ثم مجموعة خطوط رأسية يعلوها خطوط مائلة متعاكسة وفوقها، فى النهاية، مساحات لدوائر بيضاء (الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٦).

(ب) وحدة زخرفية جدارية مركبة مرسومة بلون أبيض رسمت على أحد جوانب مدخل منزل من «عليبة» بمنطقة الفديجّة (صورة رقم ٣٦)، تتكون من رمز للمحمل ثلاثى الرؤوس على شكل المثلثات، الأوسط حاد الزاوية متساوى الساقين، والجانبين قائمى الزاوية جهة الخارج، يعلو الرأس الأوسط منها نخلة ثلاثية الجذوع لشكلين من النخيل، استخدم نوع منها على الجانبين والآخر فى الوسط، ويعلو كل رأس من رؤوس المحمل الجانبية (الوحدة مكبرة صورة رقم ٣٨).

٢ - التطبيق: تصميم غلاف أسطوانة لأغنية فولكلورية نوبية:

تم استلهام هاتين الوحدتين فى إعداد تصميمين لوجهى غلاف أسطوانة[٢٠]، مسجل عليها إحدى الأغنيات الشعبية النوبية[٢١]، وهى من أغانى السمر.

وقد وضع إلى جانب التصميم بالوجه الأول للغلاف (صورة رقم ٣٩) نص الأغنية مكتوباً باللغة العربية ليقرأ باللغة النوبية. ووضع إلى جانب التصميم بالوجه الثانى للغلاف ترجمة الأغنية من اللغة النوبية إلى اللغة العربية (صورة رقم ٤٠).

النموذج الثالث:

١ - التسجيل:

وحدتان من الزخرفة الجدارية مرسومتان بالألوان، واحدة على كل جانب من جانبى بوابة متميزة لمنزل من قرية «دهميت» بمنطقة الكنوز (صورة رقم ٤١)، تمثل كل واحدة منها إحدى أشجار النخيل، ويلاحظ وجود اختلافات بين تفصيلات كل وحدة منهما عن الأخرى، رغم اتفاقهما فى أسلوب الرسم بطريقة خطية.

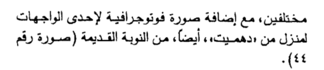
ويبدو السعف فيهما قد رسم متوازياً داخل شكل المعين، وأسفل السعف وعلى جانبى الجذع تبدو ثمار البلح وتنتهى النخلة من أسفل بدائرة تعبر عن الأرض (الوحدتان مكبرتان صور أرقام ٤٢ و٤٣).

٢ - التطبيق:

(أ) ملصق سياحى عن النوبة:

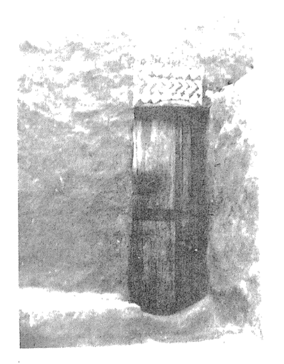
تم استلهام هذه الوحدة الشعبية للنخيل فى تصميم ملصق سياحى عن النوبة، بعد إعادة تشكيلها هندسياً فى حجمين

(٣٤)



مختلفين، مع إضافة صورة فوتوجرافية لإحدى الواجهات لمنزل من «دهميت»، أيضاً، من النوبة القديمة (صورة رقم ٤٤).

(٣٥)



(٣٦)



(ب) قلادة من الخرز الدقيق:

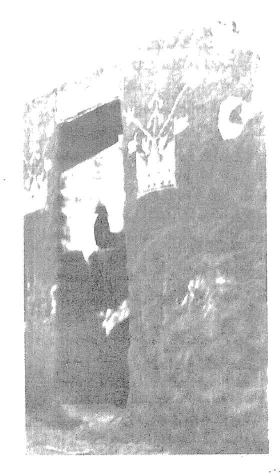
استخدمت هذه الوحدة الفردية للنخيل نفسها فى تصميم قلادة من الخرز الدقيق ذى الشراريب الخرزية وبأربعة ألوان، وروعى فيها استخدام الدائرة الخطية السفلية الموجودة فى الوحدة النوبية الأصلية (صورة رقم ٤٥).

(جـ) فى أغراض أخرى:

أعدت هذه الوحدة للاستخدام التكرارى فى كثير من الأغراض مثل طباعة الأقمشة أو الورق... إلخ (صورة رقم ٤٦).

ويتضح من هذه النماذج التطبيقية التى تم استلهام وحداتها من الوحدات الزخرفية الجدارية التى تم تسجيلها من «النوبة القديمة، وعمارتها، طبيعة اختلاف الشكل النهائى للوحدة الواحدة باختلاف استخدامها، طبقاً للخامة والمواد المنفذة بها.

وبنظرة شاملة إلى هذه التجربة التى عرضناها، نجد أن التطبيق فيها لا يحتاج إلى إمكانات، بقدر ما يحتاج من أولى الأمر - وهم فى هذا المجال رجال الصناعة - إلى اقتناع بأن مصر بلد خصب، وأن الوحدة الشعبية المصرية - المعروفة والمدروسة على مستوى العالم - يمكن أن تتحول إلى مصدر أكيد ومضمون لرواج صناعاتهم التى يمكن أن تسهم الوحدة



«٣٧»

الشعبية فيه داخلياً فى مصر، وخارجياً فى كل أنحاء العالم، فهى كنز حقيقى فى حاجة إلى إعادة اكتشافه... وما أحوجنا، نحن المصريين ورجال الصناعة معاً إلى القيام بإعادة هذا الاكتشاف واستثماره.



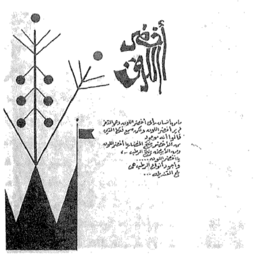
«٣٨»

الاتجاه الثانى

«أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة»:

حينما تقرر تهجير النوبيين نهائياً من أرضهم الأصلية، أسندت عملية التهجير هذه إلى وزارة الشئون الاجتماعية ـ ولضخامة العمل وضيق الوقت ـ ركزت هذه الوزارة كل اهتماماتها على حصر المساكن والممتلكات فى الموطن الأصلى، لتقدير التعويض للأهالى عنها، وعلى متابعة

«٣٩»



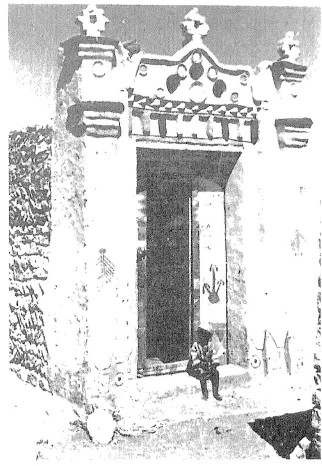
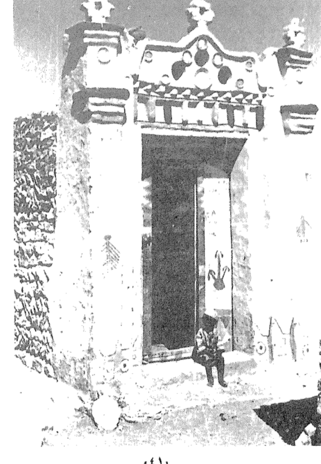
«٤٠»

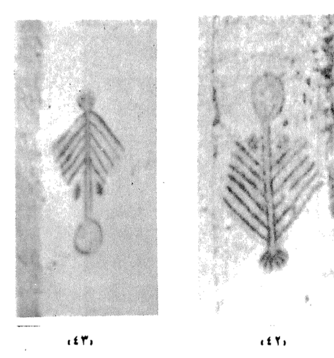
الشركات المكلفة بالبناء فى قرى التهجير فى «كوم امبو»، وعلى إجراء التعاقدات لنقل النوبيين بأسرهم ومنقولاتهم وحيواناتهم بالبواخر النيلية من نجوعهم وقراهم إلى ميناء «الشلال»، ثم بالسيارات إلى مساكنهم بالقرى الجديدة.

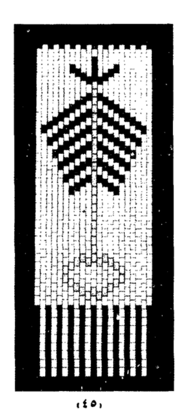
ولم تول الوزارة أى اهتمام بتراثهم وإنتاجهم المتميز الذى كان على أرضهم الأصلية، ومستقبل هذا التراث وذلك الإنتاج بعد انتقالهم إلى الأرض الجديدة، رغم أن نشاط هذه الوزارة يمتد إلى رعايتهم اجتماعياً وتنميتهم اقتصادياً بعد تهجيرهم إلى موطنهم الجديد، عن طريق مشروع الأسر المنتجة. لكن هذا المشروع لا يراعى غير الجوانب الاقتصادية، ويعتمد على استخدام (كتالوجات) تضم تصميمات أجنبية لتنفيذ المشغولات اليدوية، كان أغلبها من الدول الشرقية. هذا بالإضافة إلى ما قام به موظفو «الصناعات الريفية والبيئية» بالوزارة تحت مسمى «تطوير الإنتاج»، وقد جاء فى الكتاب الذى أصدرته الوزارة بعد التهجير مباشرة[٢٢]: «... وكذلك تقوم السيدات بالمنطقة بإنتاج بعض المشغولات التى تستعمل فى الملبس والزينة والتى يدخل التطريز والخرز، أساساً، فى صناعتها مثل الطواقى التى يلبسها الرجال، والكشاشة التى تزين بها السيدات شعورهن، والمراوح من الخرز التى تستخدم لتزيين جدران المنزل، وجميع هذه المشغولات تعمل بطريقة تلقائية متوارثة، ويعتمد فى زخرفتها على نقوش لا تخرج عن بعض الأشكال الهندسية والهرمية أو الرسوم المستوحاة من البيئة المحلية وبألوان متباينة تميل إلى الألوان الصارخة والفاقعة.

ولما كان تسويق هذه المنتجات يقتصر، حالياً، على البيئة المحلية، وأحياناً على بعض تجار مدينة أسوان، حيث تباع للسائحين الأجانب؛ لذلك قامت البعثة بدراسة بعض المنتجات لاستخلاص أسس تطويرها، وذلك باستحداث مشغولات تحمل الطابع الفنى المميز نفسه الذى اشتهرت به هذه المنطقة وتختلف فى استعمالاتها بما يلائم الحياة فى المدن، مما يعطيها سعراً أعلى ويفتح أبواباً جديدة للتسويق يضمن استمرار تشغيل الأيدى العاملة فى هذه الصناعات، وبالتالى زيادة دخول الأسر....».

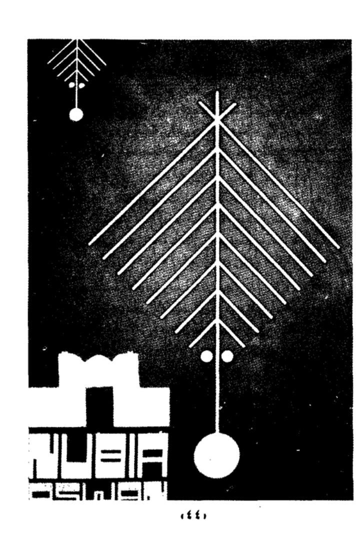
كان التطوير الذى تم: إنتاج (شنط للسيدات وبرانيط) من الخوص وإنتاج أحزمة للسيدات بالخرز أو سيور (للصنادل أو الشباشب) وتحويل



«٤١»


«٤٢» «٤٣»



«٤٥»



«٤٤»

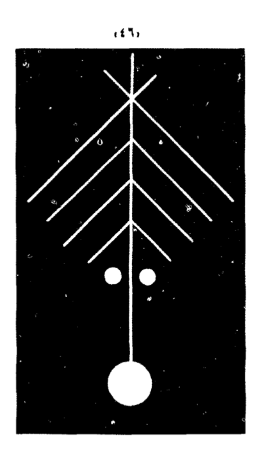
المراوح إلى (شنط) سهرة للسيدات، وفى تطوير الطواقى عن طريق رسم مناظر فرعونية عليها واستخدام هذه الرسوم فى وجوه (المخدات)، وتحويل الطواقى القماش إلى أشرطة من (الستان) لعمل الياقات والأساور (للفساتين والبلوزات) ... إلخ.

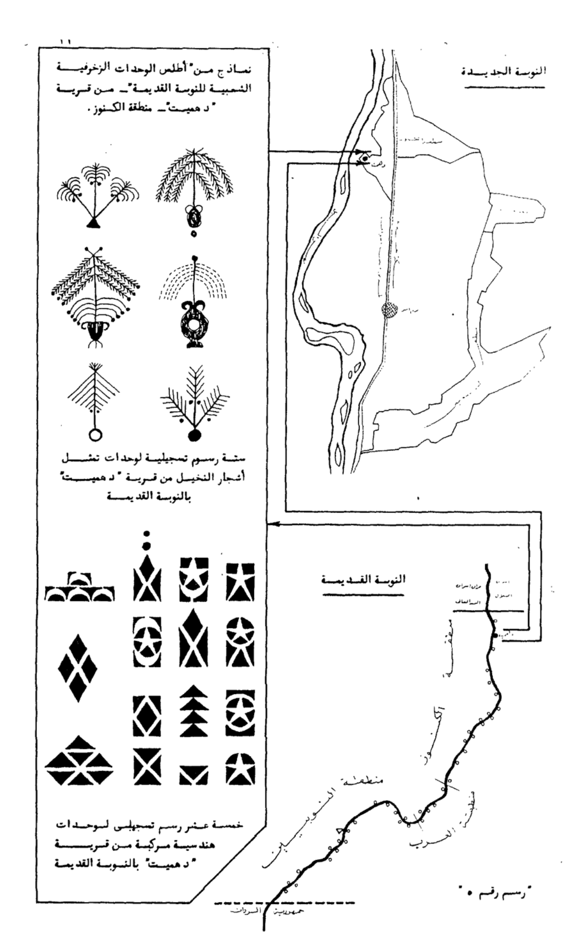
هكذا طورت وزارة الشئون الاجتماعية الصناعات الشعبية فى النوبة ... والكتاب المذكور يضم الكثير من هذه الإنجازات.

وهكذا كان الطابع الفنى المميز لإنتاج النوبيين، فى مجال هذه الصناعات من مشغولات الخرز والإبرة والخوص وغيره، مهدداً بالاندثار تماماً فى الموطن الجديد.

وإحساساً بخطورة هذا الموقف، فقد تقدمت إلى «مصلحة الاستعلامات» بمشروع لإعداد دليل مرسوم أطلقت عليه اسم «أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة»، مستعيراً اسم «أطلس» باعتبار أن هذه الوحدات ترتبط بالأمكنة فى النوبة القديمة، ليضم تجميعاً للوحدات الزخرفية التى كانت تستخدم فى المشغولات والصناعات والعمارة والزخرفة الجدارية فى كل قرية من قرى النوبة القديمة ... دهميت

«٤٦»





نماذج من "أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة القديمة" ـ من قرية "دهميت" ـ منطقة الكنوز .
ستة رسوم تسجيلية لوحدات تمثل أشجار النخيل من قرية "دهميت" بالنوبة القديمة
خمسة عشر رسم تسجيلى لوحدات هندسية مركبة من قرية "دهميت" بالنوبة القديمة
النوبة الجديدة
النوبة القديمة
منطقة الكنوز
منطقة النوبيين
منطقة العرب
جمهورية السودان
"رسم رقم ٥"

مثلاً... يراد استمرار استخدامها فى قرية «دهميت» بالنوبة الجديدة، بسكانها الأصليين أنفسهم، مع احتمال أنه حتى فى أسوأ الظروف وإذا ما حدث اختلاط بين الوحدات الزخرفية لقرية مع أخرى من منطقة واحدة من مناطق النوبة الثلاث فلن يؤثر هذا الاختلاط على تراث النوبة.

حتى وإن اختلطت وحدات أية منطقة منها مع وحدات منطقة أخرى... فهى ليست غريبة أو بعيدة عنها، وإنما كانت كلها وحدات فى إطار تراث النوبة، بعد أن ضاع أمل احتفاظ العمارة والزخرفة الجدارية لكل منطقة منها بطابعها؛ حيث صممت المنازل بطريقة تبعد تماماً عن طبيعة المنازل فى النوبة القديمة.

والحقيقة أن مصلحة الاستعلامات لم تتوانَ آنذاك عن تشجيع هذا المشروع وتدعيمه وإجراء الاتصالات اللازمة بوزارة الشئون الاجتماعية وتقديم كافة الإمكانات اللازمة لإعداده وتنفيذه.

ويوضح (رسم رقم ٥) فكرة هذا الدليل مطبقاً على عدد من الوحدات الزخرفية المتنوعة المختارة من قرية «دهميت» ثانى قرى منطقة الكنوز بالنوبة القديمة؛ لتكون مرجعاً لإنتاج النوبيين فى قرية «دهميت» ذاتها بعد انتقالها إلى النوبة الجديدة فى كوم أمبو، وقد اقتصر على الزخرفة الجدارية من الوحدات المرسومة أو التى نقلت عن وحدات معمارية بارزة وغائرة.

غير أن عدم وعى المسئولين بالشئون الاجتماعية بأهمية هذا التراث، وعدم اقتناعهم بفكرة إعداد هذا الدليل أو استخدامه فى قرى النوبة الجديدة، أدى إلى توقف تنفيذه أو استكماله، والنتيجة استمرار إنتاج النوبيين لمشغولاتهم وصناعاتهم موجهاً بما يسمى «تطوير الإنتاج» الذى عرضناه، فيما سبق، بالاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد عن تراث النوبة، فلم يعد إنتاجهم الحالى يحمل أى أثر لهذا التراث، ومع مرور الزمن أصبح، فى النهاية، إنتاجاً تجارياً بحتاً يحمل صفات الاغتراب والسطحية ولا يمت إلى تراث النوبة وخصائصها بأية صلة.

● مستقبل «واحة سيوة»

لقد أوضحنا، فيما سبق، أن أهالى «واحة سيوة» قد بددوا كل ثروتها التراثية، أو على أفضل الفروض وأكثرها تفاؤلاً.... غالبية هذا التراث، وكان وراء تأثر الأزياء التقليدية للمرأة وحليها، فى هذه المرحلة الأخيرة - إلى جانب العوامل الداخلية الذاتية - عوامل أخرى خارجية، منها وجود بعض الأجانب الذين استوطنوا الواحة - لأسباب مجهولة - استغلوا إجادتهم للغتها الخاصة للتأثير على نساء الواحة بوجه خاص، فقاموا بجمع كثير من قطع هذه الثروة الشعبية الموروثة بغرض تصديرها وبيعها إلى متاحف الخارج وغيرها، وشارك أيضاً بعض المصريين فى تغيير كثير من ملامح هذا التراث العريق بإنتاجه لأغراض تجارية بحتة، سواء لبيعها إلى المصريين أو السائحين فى مصر أو لبيعها فى الخارج، وهى أغراض لا علاقة لها بالتراث، وليس من بينها المحافظة عليه.

بل إن من أغرب الظواهر الأخيرة.... أن قرية «كرداسة» بمحافظة الجيزة، كانت تتوارث فيها بعض العائلات، منذ مئات السنين، نسج الأقمشة يدوياً لأنواع من تلك التى كان نساء الواحة يحتجنها فى إعداد بعض من أزيائهن، وكانت هذه العائلات تتولى تصدير هذه الأقمشة إلى الواحة.

لقد توقفت «كرداسة» تماماً عن إنتاج هذه الأنسجة، وأيضاً تحول بعض تجار هذه القرية حالياً إلى تجميع الأزياء التقليدية القديمة بكافة أنواعها، بشرائها من الأهالى لبيعها إلى السائحين من زائرى كرداسة، بأثمان باهظة.

لكن رغم كل هذه المؤثرات، هناك جزء يسير من تراثها الشعبى لازال باقياً فى الواحة، عند من لم يتأثروا بكل عوامل الإغراء المادى، أو لازالوا يصرون على الاحتفاظ بشىء من تراثها القديم.

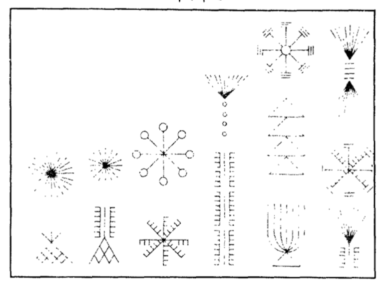
ولما كانت الزخرفة الجدارية فى «النوبة القديمة» هى أهم كنز للوحدات الزخرفية فيها... فإن كنزها الوحيد فى «سيوة» يكمن فى أزياء المرأة بمختلف أنواعها وأشكالها وأغراضها، خاصة أردية الزفاف، التى كانت ولازالت أول أهداف جامعى تراثها الشعبى لتصديره إلى الخارج.

لهذا فإن الواحة، الآن، فى حاجة إلى تضافر كل جهود الهيئات الثقافية والعلمية التى تعنى بالحفاظ على التراث الشعبى، للعمل على سرعة إعداد دراسة شاملة لما بقى من هذا التراث، قبل فوات الأوان، وبعد تعرضها لذلك الزحف المدنى الشرس، وعلى مدى زاد عن ربع قرن.

وإذا كان الأمل فى استمرار أسلوب العمارة التقليدى القديم فى سيوة - بحوائط «الكيرشيف» وسقوف جذوع النخيل وجريده - قد أصبح غير ممكن، لغير فقراء الواحة. فإن ما يجب أن تهتم به هذه الدراسة، هى أزياء المرأة بالتحديد فى «واحة سيوة» و«قارة أم الصغير»[٢٣] وهى التى كانت، إلى عهد قريب، إحدى المتاحف الحية النادرة فى التراث الشعبى فى العالم واستمرت بأسلوب حياتها الخاصة قروناً طويلة.

والدراسة المقترحة، دراسة تسجيلية بكافة وسائل التصوير الفوتوجرافى المتاحة تنتهى بإعداد أرشيف تسجيلى كامل بالصور الملونة وبالرسوم، يمكن أن يكون مرجعاً للواحة فى استمرار إنتاج أزيائها التقليدية المتميزة بتصميماتها الأصلية

رسم رقم «٦»



المتوارثة والعودة بها إلى ما كانت عليه (رسم رقم ٦) قبل أن يصيبها التحريف فى وحداتها الزخرفية وإضافة خامات جديدة لا علاقة لها بإنتاجهم الأصلى[٢٤]، وهو ما لم نستطع تحقيقه من قبل مع النوبيين فى «النوبة الجديدة».

إن أردية المرأة فى سيوة يمكن أن تصبح مصدراً اقتصادياً فعالاً لسكان الواحة، إلى جانب كونها عنصراً تراثياً ثقافياً لمصر كلها... بإنشاء مركز ثقافى وحرفى لإنتاج هذه الأزياء فى سيوة يواكب عملية التسجيل وإعداد المرجع المصور المشار إليه، ليتم إنتاجها ثم تسويقها داخل مصر وخارجها بمعرفة أجهزة التسويق الثقافية، بإقامة المعارض بهذا الإنتاج وبيع معروضاتها فى الداخل وفى الخارج.

ولعل خطوة الدراسة هذه لابد وأن يواكبها تنمية ثقافية لتوعية المواطنين فى الواحة نحو تراثهم وأهمية المحافظة عليه واستمراره، ولن يكون أولى بهذا العمل الثقافى الاقتصادى غير «صندوق التنمية الثقافية» بوزارة الثقافة.

● الحاجة إلى تدريس مادة «الفولكلور التطبيقى»

خلال عام ١٩٦٤ أقر مجلس عمداء كليات الفنون، الذى كان قائماً آنذاك، ويضم عمداء كليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية وكلية الفنون التطبيقية - تدريس مادة «الفنون الشعبية» لطلاب هذه الكليات.

وفى العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية»، الصادر فى يناير ١٩٦٥، نشرت المجلة تعليقاً متفائلاً على هذا القرار تحت عنوان «الفولكلور وكليات الفنون»، جاء فيه: «... لقد أصبح من المقرر أن تدخل هذه المادة فى برنامج الدراسة الأساسية لكليات الفنون الزمنية والتشكيلية جميعاً.. وستصبح الفنون الشعبية موضوعاً مستقلاً من موضوعات الدراسة المسجلة فى برنامج الكليات والمعاهد الفنية، وهذا يعمق الوعى بحاجة المشتغلين بالفنون إلى المأثورات الشعبية؛ ويلاحظونها ويسجلونها ويستعينون بها فى إبداعاتهم. كما يكلف الطلاب أن يجعلوها من الموضوعات المنتخبة لتكون الرسالة أو المشروع الذى يتقدمون به فى الامتحانات النهائية ...».. ولكن قرار مجلس عمداء الكليات هذا لم ير النور ولم يطبق لأسباب غير معلنة أو واضحة.

وبعد سنوات طويلة قامت هذه الكليات - حين طبقت عليها لائحة الجامعات - بتدريس مادة «الفنون الشعبية» فى نطاق محدود ضمن الدراسات التمهيدية لطلاب الدراسات العليا بها. ثم كان قرار إنشاء «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون فى عام ١٩٨٢ أهم خطوة لتأصيل هذه الفنون والاعتراف بأهمية دراستها أكاديمياً.

ونظراً لأهمية جانب الإفادة من الفنون الشعبية خاصة التشكيلية منها فى مجالات الحياة العامة فقد تم تقديم اقتراح فى عام ١٩٩٤ بتدريس مادة جديدة لطلاب «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون، تعنى هذه المادة بإيضاح أساليب الإفادة من التسجيلات الميدانية للفنون الشعبية فى بعض فروعها، كالفنون التشكيلية وجوانب الثقافة المادية الأخرى فى إنتاج أعمال تطبيقية، تستوحى هذه الفنون، وتلبى مختلف احتياجات الحياة العامة فى مصر... بالرجوع إلى بعض التجارب المصرية السابقة والرائدة فى هذا المجال كأعمال المعمارى «حسن فتحى» فى مجال العمارة وآخرين فى مجالات متعددة أخرى، والتى سبق الإشارة إليها فى هذا البحث.

إن الحاجة ماسة اليوم، بل أكثر من أى يوم مضى، والفنون الشعبية تواجه الاندثار وفقد التميز والهوية إلى أن يعود العمل الجاد لتدريس مادة «الدراسات التطبيقية للفنون الشعبية» أو طبقاً للمصطلح الجديد «الفولكلور التطبيقى» فى الكليات والمعاهد الفنية وأكاديمية الفنون، بمناهج وافية ومناسبة، وأن تتم الاستعانة بالمتخصصين فى هذا المجال لوضع مناهجها العامة والمتخصصة بما يتلائم والموقع الجغرافى لكل كلية أو معهد منها، وذلك فى محاولة أخيرة للتعريف بهذه الفنون وأهميتها وأساليب الإفادة منها والعمل على الحفاظ على ما بقى منها إلى يومنا هذا.

الهوامش والمراجع

(١) المعرض هو «معرض النوبة» والفنان هو «خميس شحاتة».

(٢) الدراسة كانت مشروعاً لنيل درجة البكالوريوس فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وموضوعها «تصميمات زخرفية من وحى النوبة فى إعداد فندق النوبة العائم»، وقدمها الباحث إلى قسم الديكور بها، وحاز على تقدير «الامتياز».

(٣) المعهد هو «المعهد العالى للفنون الشعبية» بأكاديمية الفنون، والاقتراح قدمه الباحث أيضاً.

(٤) سد أسوان: هو ما يعرف باسم «خزان أسوان»، وكان واحداً من المنشآت الكبرى من نوعها فى العالم حين إنشائه، وكان الهدف منه تنظيم الرى والتحكم فى الكميات المنصرفة من المياه المخزونة خلفه بين كل فيضان وآخر وعلى مدار العام، أنشىء فى الفترة بين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٢، وبنى من كتل من الجرانيت بارتفاع ٤٠ متراً وبسمك ٣٠ متراً عند القاع و٧ أمتار عند القمة، وجرت تعليته الأولى بين عامى ١٩٠٧ و١٩١٢ بارتفاع خمسة أمتار وجرت تعليته الثانية بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٣ بارتفاع خمسة أمتار ونصف.

(٥) الواجهتان المسجلتان فى صور أرقام ١٢ و١٣ من قرية «دهميت» بمنطقة الكنوز، وهما لبوابتى منزلين متجاورين لأخوين، نفذا بيد بناء وفنان واحد... لذا ظهرتا بروح فنية واحدة وإن اختلفتا فى التكوين المعمارى للواجهات والوحدات الزخرفية التى تزينهما.

(٦) تبلغ عدد المراجع الأجنبية التى صدرت عن «واحة سيوة» ما يزيد عن مائة وستين مرجعاً معظمها باللغة الألمانية، وصدر كتاب واحد باللغة العربية هو «واحة آمون» لعبداللطيف واكد، وصدر عام ١٩٤٩، كما صدرت فى عام ١٩٩٣ ترجمة لكتاب الآثارى «د. أحمد فخرى» الذى صدر بالإنجليزية عام ١٩٧٣ بعنوان «واحة سيوة».

(٧) اللغة السيوية: لغة بربرية الأصل، منطوقة فقط ولا أبجدية لها ولا يتحدثها غير سكان الواحة إلى جانب اللغة العربية. وعموماً فغير اللغة العربية فى مصر هناك ثلاث لغات: اثنتان نوبيتان للكنوز والفديجّة والثالثة اللغة السيوية وكلها لغات منطوقة فقط.

(٨) المعمارى «حسن فتحى» (١٩٠٠ - ١٩٨٩).
دبلوم العمارة من مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٢٦).
أستاذ العمارة بمدرسة الفنون الجميلة العليا (١٩٣٠ - ١٩٤٦).
قام بتصميم وتنفيذ قرية «القرنة الجديدة» بالبر الغربى للأقصر (١٩٤٦ - ١٩٤٨).
عاد لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة رئيساً لقسم العمارة بها (١٩٥٣ - ١٩٥٧).
حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى العمارة عن «قرية القرنة الجديدة» (١٩٥٨).
حصل على وسام العلوم والفنون (١٩٥٩).
حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون (١٩٦٧).
أعد المشروع الإرشادى لقرية «باريس» بالواحات الخارجة (١٩٧٠).
حصل على وسام الجمهورية (١٩٨٠).
نفذ قرية «دار الإسلام» بنيومكسيكو بالولايات المتحدة الأمريكية (١٩٨٠).
حصل على جائزة أحسن معمارى فى العالم فى استخدام الخامات المحلية من الاتحاد الدولى للبناء (١٩٨٧).
اختير بعد وفاته ضمن أربع شخصيات مصرية من ألف شخص أثروا فى القرن العشرين - فى المجلد الذى أصدرته مجلة «الصنداى تايمز» البريطانية (١٩٩٣).

(٩) كتاب «عمارة الفقراء»، نشر أصلاً عام ١٩٦٩ تحت عنوان «قصة قريتين» عن وزارة الإرشاد القومى، ثم نشر باسم «العمارة للفقراء» بالإنجليزية عام ١٩٧٣ عن جامعة شيكاجو، ثم عام ١٩٨٩ بالإنجليزية أيضاً عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر مترجماً باللغة العربية عام ١٩٩١.

(١٠) «**عمارة الفقراء**»، تأليف حسن فتحى، ترجمة د. مصطفى فهمى، مطبوعات كتاب اليوم، العدد السادس، ١٩٩١، ص٢٤.

(١١) «من وحى بلاد النوبة»، المهندس حسن فتحى، مجلة «**المجلة**»، عدد ٦٦، يولية ١٩٦٢، ص٧٣.

(١٢) قرية «القرنة الجديدة» هى القرية التى كلفت مصلحة الآثار المصرية المعمارى حسن فتحى بتخطيطها وتصميم وحداتها وتنفيذها، لنقل أهالى «القرنة» الذين يعيشون فوق مناطق أثرية، وكانوا يقومون بنهب آثارها وتهريبها، وقام ببناء جميع وحداتها بالطوب اللبن وبواسطة البنائين الأسوانيين (النوبيين) فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨.

(١٣) الصور أرقام ٢٥ و٢٦ و٢٧، نقلاً عن كتاب «**الفن المعاصر فى مصر**»، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦٤. وقد صدر بثلاث لغات هى العربية والفرنسية والإنجليزية. وهذه الصور من تصوير الفنان عبدالفتاح عيد.

(١٤) الفنان محمد خميس شحاتة (١٩١٨).
تخرج فى مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٣٩) وفى معهد التربية الفنية (١٩٤١).
عمل بتدريس التربية الفنية فى جميع المراحل، وأعير للعمل مفتشاً للتربية الفنية بالكويت (١٩٥٣ - ١٩٥٨).
عين عضواً باللجنة الدائمة للفنون الشعبية بالكويت (١٩٥٦ - ١٩٥٨).
أشرف على بحوث الفنون التشكيلية ببيت السنارى بالقاهرة (١٩٥٩ - ١٩٧٨).
شارك فى رحلة العشرين فنان إلى النوبة وفى معرضها (١٩٦٢).
عضو مؤسس لجماعة الفن والحياة وجمعية الفنون الشعبية.

(١٥) الصورة رقم «٢٨» من تصوير الفنان عبدالفتاح عيد، نقلاً عن كتاب «الفن المعاصر فى مصر» - مرجع سابق.

(١٦) «رحلة العشرين فنان»: جرت بدعوة من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى الأسبق، لعشرين فناناً تشكيلياً من مختلف التخصصات والاتجاهات، فى مارس ١٩٦٢؛ لزيارة منطقة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها ولمدة اثنى عشر يوماً على ظهر الباخرة «الدكّة» التابعة لمصلحة الآثار.
وقد أقيم معرض لأعمالهم تحت اسم «معرض النوبة»، عرض بوكالة الغورى بالقاهرة فى يولية ١٩٦٢ وفى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية فى أغسطس ١٩٦٢.

(١٧) تم اختيار القرى لتكون ممثلة لمناطق النوبة الثلاث، من أقصى شمال قرى الكنوز «دابود ودهميت»، وأول قرى العرب فى الوسط «السبوع»، ومن أقصى جنوب قرى الفديجّة «قسطل وأدندان»، بالإضافة إلى العاصمة الإدارية للنوبة «عنيبة».
ويمكن معرفة مواقع قرى «دهميت والسبوع وأدندان» من خريطة النوبة القديمة الواردة بأول البحث، وهى القرى التى جاءت الصور من رقم «٣» إلى رقم «١٤» منها.

(١٨) جرت رحلة التسجيل كاملة على نفقة الباحث الخاصة، والتى بدأت من مقر إقامته بالإسكندرية، بما توفرت له من الإمكانات وقتها وفى زمن محدد؛ حيث كان لايزال طالباً ببكالوريوس الفنون الجميلة.

(١٩) فى عام ١٩٥٩ دعا الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى الأسبق فنانا الإسكندرية الأخوين «سيف وأدهم وانلى» إلى رحلة لزيارة النوبة لتسجيل انطباعاتهم الفنية عنها، وقد ضم بعض أعمالهم فى هذه الرحلة إلى معرض النوبة الذى أقيم عام ١٩٦٢.

(٢٠) لم تكن شرائط الكاسيت قد ظهرت فى مصر بعد خلال مرحلة تنفيذ هذه التجربة وكان الشائع الأسطوانات إلى جانب شرائط التسجيل الصوتى (البكر).

(٢١) أغنية «دسى ليمونى»، من أغانى السمر، مدونة بدورية مركز الفنون الشعبية، العدد الثانى، أغسطس ١٩٦٠، ص ١٣٠ ـ ومسجلة على الشريط رقم ٣٥، قطعة رقم ٣ بالمركز.

(٢٢) «**تهجير أهالى النوبة**» (١٨ أكتوبر ١٩٦٣ - ٣٠ يولية ١٩٦٤)، وزارة الشئون الاجتماعية، دار ومطابع الشعب.

(٢٣) قارة أم الصغير: وتسمى «الجارة»، تبعد ١٣٥ كيلومتراً فى اتجاه الشمال الشرقى من مدينة سيوة، وتقع على حافة منخفض القطارة وكانت تقوم هذه القرية فوق هضبة مرتفعة مبنية على شكل القلعة (صورة رقم ٢٠)، قل أن يهجرها أهلها ويبنون مساكنهم الجديدة على الأرض المنبسطة المحيطة بها، عدد سكانها يكاد يكون ثابتاً ويبلغون حوالى ١٥٠ نسمة، وهم سمر البشرة ويتكلمون اللغة السيوية، ويحيط بالهضبة عدد قليل من أشجار النخيل والزيتون وعيون مياهها ملحية، وقد نشرت أنباء حديثة عن تفجر عين قوية التدفق من المياه الطبيعية العذبة بجانبها.
لمزيد من المعلومات يمكن مراجعة «قارة أم الصغير»، جودت عبدالحميد يوسف، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ١٣، يونيو ١٩٧٠.

(٢٤) ظهرت فى الأسواق مؤخراً بطاقات سياحية - نشر لينرت ولاندروك - من تصوير ليوناردو ليوبولدو أحد الأجانب المستوطنين فى سيوة، تبدو فى إحدى هذه البطاقات، فتاة ترتدى رداء زفاف وعلى رأسها شال «طرقعت» مزين بزخارف منفذة ببعض الوحدات المطرزة بالحرير إلى جانب زخارف أخرى جديدة التصميم منفذة بخامة (الترتر)، و(الترتر) والزخارف المنفذة به دخيلان تماماً على أزياء المرأة فى سيوة.

(*) جميع الصور الواردة بهذا البحث من تصوير الباحث، باستثناء ما ورد ذكره منسوباً إلى مصوريها ومصادر وجودها.

تزاوج الفن الإفريقي والأوروبي

د. عز الدين إسماعيل أحمد

الأصالة هى أكثر خصائص الفن الإفريقى وضوحًا، وهى من أهم مميزاته وخصائصه، والفنون الإفريقية، بوجه عام، صريحة صادقة بعيدة عن الافتعال والتكلف، وهى حرة، منطلقة، بسيطة، بعيدة عن التعقيد، وقد كان ذلك من الأسباب التى من أجلها اهتم العالم الغربى بالفن الإفريقى بأشكاله المختلفة، من فنون تشكيلية أو تعبيرية، فى أوائل هذا القرن، بعد ما وصل الفن الغربى فى أواخر القرن الماضى إلى أكثر من الضعف والسطحية وإلى التكلف والتركيز على النواحى الصناعية فيه على حساب المضمون الذى فقد العمق وطرافة الابتكار.

كان الفنان الغربى، فى أواخر القرن التاسع عشر، أمام أمرين فرضا عليه طبيعة فنه وأسلوبه؛ فقد كان عليه إما أن يخدم طبقة رأس المال الصاعدة بأن تمتد يده إلى أساليب الصناعة من حيث أشكال منتجاتها، وأن يترك بمستواه الفنى إلى الحقل التجارى أو أن يعيش منعزلاً بعيداً عن مجتمعه فى «برج عاجى»، بعدما اندثرت طبقة الإقطاع التى كان يقوم على خدمتها، والتى لم تكن ترجو من الفنان غير أعمال تزين جدران القصور ولا تتسم بعمق الموضوع، أو صور شخصية لا تتميز بغير المحاكاة الرخيصة؛ فلم يكن الفنان، إذن، راضيًا عن عمله فى تلك الفترة التى كان يمر فيها الفن الغربى، عامة بمحنة، نتيجة لطبيعة الدوافع التى أدت إليه، وللأغراض التى كان الفنان مضطراً إلى تحقيقها، وكذلك كانت استجابة المتذوق لعمله فاترة غير مشجعة.

اهتم فنانو ونقاد العالم الغربى بما أسموه بـ «الفن الزنجى» لما يتميز به من خصائص يشترك فيها مع تلك الفنون البدائية القديمة؛ خصائص كان يفتقدها الفن الغربى وقتئذ وفى أشد الحاجة إليها، ففى إسبانيا اكتشفت كهوف التاميرا عام ١٨٨٠، ثم عثر فى فرنسا بعد ذلك بسبعة عشر عاماً على كهوف «لاسكو»، وعلى جدران هذه الكهوف أعمال تصوير أخذت من اهتمام نقاد العالم الغربى وفنانيه ما كان كافيًا لأن يوجه الفنان توجيها جديداً وأن يشجعه هذا التوجيه على الهرب من التقاليد الفنية البالية التى لم يكن يرضى عنها الفنان أو المتذوق حينذاك.

أدت محنة الفن الغربى، وقتما اكتشفت تلك الكهوف، إلى البحث عن نمط فنى جديد يعتمد على البحث أكثر مما يعتمد على التقاليد الفنية المورثة، فذهب بعض فنانى القرن التاسع

عشر بعيداً يستلهم فنون الشرق - كاليابانية والصينية - من أسباب الروح ما كان يفتقده عالمهم المادى الجديد، وثار البعض الآخر على تقاليد اللون والشكل الأكاديمى فذهب بعيداً إلى الفنون الإفريقية يعكف على دراستها والاقتباس منها، باحثًا عن قيم فنية جديدة وعن أساليب حرة مغايرة، وكان من بين هؤلاء الفنانين كثيرون ممن أسموا أنفسهم الوحشيين والتكعيبيين.

وهكذا اهتم العالم الغربى فى تلك الفترة بالفن الإفريقى على اختلاف أنواعه ووضوح تأثيره على فنون الغرب بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، فظهرت موسيقى «الجاز» التى تعتمد أساساً على الإيقاع الذى تقوم عليه الموسيقى الإفريقية، وأقيم فى باريس، عام ١٩١٩، أول معرض للنحت الإفريقى فى أوروبا، وظهرت عام ١٩٢٠، بالذات، بعض المؤلفات التى كشفت الكثير من نواحى الفنون الإفريقية المختلفة بما ترتبط به من أساطير وعقائد وتقاليد وعادات.

وظهرت، فى الوقت نفسه، لبعض أساطير الفن الحديث - أمثال بيكاسو، وجوان جرى، وكوكتو، وأندريه سالمون... وغيرهم - آراء تبحث فى الفن الإفريقى ولا تخفى إعجابهم به بعدما أحسوا بما فيه من أصالة ومن خصائص سعت بالفن الغربى إلى التطور وبثت فيه الكثير من الحياة.

كذلك انعكست آثار دراسة الاجتماع والأجناس، باعتبارها وسيلة لدراسة الحياة الإفريقية وتاريخ الإفريقيين، على كثير من الفنون الحديثة بشكل واضح.

كما بدأت متاحف أوروبا تفسح مكاناً للفن الإفريقى، وتعكس عليه الأضواء وتعتز به، فاقتنت كثيراً من الأعمال، وبذلت الجهد والمال فى الحصول عليها، وتنافس الفنانون المعاصرون فى شراء الأقنعة الزنجية، ونجح بعضهم فى الاحتفاظ بكثير من أعمال الفن الإفريقى، وأقام بها متحفًا خاصًا ينافس غيره من الفنانين، وكان من بينهم المصورون الوحشيون مثل هنرى ماتيس وأندريه ديران، وقد أثر الفن الإفريقى على أعمالهما تأثيراً نلمسه فى كثير مما قاما به فى فترة معينة من حياتهما، وكان من بينهم كذلك بعض الفنانين التكعيبيين أمثال جورج بيكاسو الذى كان له الفضل الأول فى قيام مدرسة فنية حديثة تبعه فيها كثير من الفنانين، تقوم أساسًا على دراسة الفن الإفريقى والإفادة بما يتميز به من خصائص.

وقد قامت فى ألمانيا، فى أواخر القرن الحالى، حركة فنية تبحث فى فنون آسيا وإفريقيا، بعد ما كادت تموت بين أيدى فنانيها أساليب الفن الغربى التقليدى، فانكبوا على دراسة الفن الزنجى، وفن الأطفال، والفنون البدائية، وبعض الفنون الشرقية القديمة بوجه عام.

وكان من بينهم المصور فرانز مارك الذى اقتفى أثر المصورين الوحشيين فأفاد من ألوانهم ومن اهتمامهم بالفنون البدائية، ثم المصور التعبيرى كاندنسكى «الروسى الأصل» والذى تحمل أعماله نتيجة أبحاثه عن خصائص اللون والخط من الناحية النفسية والانفعالية، وهى أبحاث أوحى بها الفن الإفريقى فى تلك الفترة. ولم تعد إفريقيا بالنسبة إلى رجال الفكر والفن الغربى الحديث، منذ عام ١٩١٤، القارة القديمة المظلمة، بل كانت بالنسبة إليهم مصدراً كبيراً للمعرفة، ومعيناً لا ينضب يغترفون منه الخبرة والمعرفة والفن، فكان أول كتاب نشر فى علم الجمال خاصًا بالنحت الإفريقى هو ذلك البحث الشائق الذى أصدره كارل أينشتاين عام ١٩١٥، ولقد ألهم هذا الكتاب الفنانين المحدثين الكثير من الأعمال الجديدة المهمة التى تقوم أساسًا على دراستهم وتذوقهم للفنون الإفريقية؛ إذ قد بيّن أينشتاين فى كتابه كيف يمكن للمثال الأوروبى أن يجد الحل لمشكلة التعبير عن الكتلة والحجم من خلال دراسة النحت الإفريقى، وكان النحت الإفريقى فى رأيه النحت الحقيقى الذى يجب أن يتجه إليه مثالو العصر الحديث، وأن يعتبروه المصدر الأول لإلهامهم، وأصبح للفن الإفريقى - منذ ذلك الوقت - تاريخ يدرس، يعنى بزمان ومكان الأعمال الفنية المختلفة وصلتها المباشرة وغير المباشرة بحياة المجتمع الإفريقى، كما أصبحت له أصول جمالية تقوم على المعانى الرمزية التى تعكس النفس البشرية وهى تزداد عمقًا عند الناقد أو الفنان الغربى كلما نظر إليه نظرة فنية خالصة بعيدة عن التعصب للون أو لمدنيته الحديثة؛ إذ لم تصدق نظرة الناقد الأوروبى إلى الفن الإفريقى عندما كان لا يربط ما بينه وبين حياة الإفريقيين وتقاليدهم وعقائدهم وعاداتهم. كانت نظرة خاطئة لا تبحث فى الدافع الذى أملى على الفنان الغربى تلك الأعمال، ولا فى الغرض الذى يهدف إلى تحقيقه. وكان مثله فى ذلك مثل الناقد الذى يصدر حكمه على الفن الإسلامى دون أن يربط ما بينه وبين حياة المسلمين وعقيدتهم أو الفنون المسيحية منعزلة عن مبادئ المسيحية ومثلها.

فى السنوات الأخيرة، أصبح فى متناول أيدينا كثير من المعلومات التى تلقى الضوء على الدور الذى يقوم به الزنوج ذوو الأصل الإفريقى فى العالم الجديد.

والحق، إن الفضل فى ذلك يرجع إلى علماء الأنثروبولوجيا ومؤرخى الثقافة والكثير من العلماء الآخرين فى أمريكا الشمالية والجنوبية، فلقد كشف هؤلاء وأولئك عن الصفات الطبيعية المميزة التى استحدثها الزنوج الأفارقة فى

مستويات التطور الإنسانى والاجتماعى كافة. وفى كوبا وهايتى وفنزويلا والبرازيل، نلمح بزوغ فجر نهضة حقيقة فى مجال الاهتمام بكل ما هو ذو طابع إفريقى فى الثقافة الأمريكية، فى ماضى الزنوج وحاضرهم.

ولقد درست الآثار الثقافية للزنوج الأفارقة فى هذه الأقطار، كما هو الحال فى الولايات المتحدة على ضوء علاقاتها بالقوالب الثقافية فيها: الإسبانية والبرتغالية والفرنسية فى هذه المجتمعات. فبالإضافة إلى مساهمات المسؤولين فى أمريكا اللاتينية انكب الكثير من العلماء الأمريكيين على هذه الدراسة وعملت كتابات بيرسون وكان وهيرسكوفتش ليبران وكورلاندر، بدون شك ، على إثارة الحماس العلمى لدى الكثير من العلماء فى أمريكا اللاتينية للاتجاه نحو هذا المادة وينبغى أن نلحظ «بصفة خاصة»، أن الباعث على الدراسة الموضوعية هو الرغبة فى تعميق الثقافة الإفريقية فى عالم الحضارة المعقدة الواسع فى نصف الكرة الغربى.

ولربما يكون الكثير قد قيل عن مقومات الثقافة الزنجية التى أثرت، بالضرورة، على أمزجة الزنوج المتقلبة؛ هذه التى تؤثر فى قدرتهم على التكيف مع ظروف العمل والمنافسة الاقتصادية.

ولكن القليل فقط هو الذى قيل عن المساهمة الفعالة الملحوظة التى أسداها الزنوج إلى الحياة الأمريكية والتى تأثرت بالطبع بعامل الوراثة الإفريقية.

لقد كان الاهتمام الذى أثير حديثًا بهذا التراث هو الحافز لكثير من الرسامين والنحاتين والكتّاب فى أمريكا اللاتينية حيث اجتاحتهم نوبة من الحماس للاغتراف من المادة الأخيرة الموجودة فى حياة الزنوج، لما فيها من جدة وابتكار.

وهذا التأثير يظهر شيئاً مهماً ألا وهو تسامح الزنوج بوصفهم قوة خلاقة فعالة فى المجتمع وهو يتضمن أيضاً تقبلاً واعياً للبيئة الخلقية الإفريقية باعتبارها قاعدة ثابتة لسمات الحياة الأمريكية.

وفى أمريكا اللاتينية؛ حيث يمثل الزنوج تركيزاً سكانياً تظهر آثار الثقافة الإفريقية الرائعة التى تتمثل فى ممارسة الشعائر الدينية، وفى الفن. ولقد كانت تلك المقومات الإفريقية للحياة الزنجية من القوة حتى إنه قد نشأت أفكار ثقافية فى المجتمعات ذات السكان المختلطة الأجناس ربما اعتبرناها من وجهة نظرنا انحرافاً عنصرياً، ففى مدينة «باهيا» بالبرازيل، مثلاً يتفاخر السكان بأن الغلبة فى مدينتهم للعنصر الزنجى الذى يسود الأجناس كافة هناك. وبرغم ضياع الكثير مما اكتسبه الزنوج من إفريقيا؛ بسبب عملية نقل الحضارة التى عانى منها الأمريكان الزنوج، إلا أن السمات الأخرى المشتقة من إفريقيا مازالت تحيا ، حتى الآن، حتى بعد عملية «التحضير» الثقافية التى بدأت، فى الوقت ذاته، الذى رست فيه أول شحنة من العبيد على شواطئ هذه البلاد.

ولقد أصبح واضحاً بعد ذلك وبمرور الوقت أن التراث الإفريقى قد دخلت عليه الكثير من التعديلات إلا أن المميزات ذات الخاصية الإفريقية ظلت محتفظة بطابعها.

أما بالنسبة إلى الشعائر الدينية، فلم يكن الغرض من عملية «التحضير» تعديل تقاليد العبيد فقط، ولكن أن يكشف أحفاد العبيد، أيضاً، أن هناك قوانين تهدف إلى عمل الكثير من أجل القواعد الأخلاقية للناس المساكين فى كثير من بلدان أمريكا الشمالية.

ولهذا السبب ارتدت نسبة عجيبة من الناس عن المسيحية إلى الوثنية، أى من الكاثوليكية إلى الإفريقية فى كل المجتمعات الريفية والمدنية بالبرازيل وهايتى وكوبا.

ويفسر هذا التحول بأن انصهار الإفريقية؛ بوصفها ديانة مع المسيحية فى المجتمعات شبه الوثنية ذات العقائد الدينية الإفريقية الأمريكية يعد أحد الدلائل الكبيرة على تأصل جذور الثقافة الإفريقية فى حياة هؤلاء الذين انحدروا من أصل إفريقى، وأكثر من ذلك، فهو دليل لاشك فيه على أن الخيال الإفريقى الخصب لم يقض عليه عبء العبودية الثقيل تماماً.

ولقد تغيرت الآلهة الإفريقية فى هذه الأرض الجديدة، لأنها عانت، أيضاً، من التأثيرات الجديدة، ولكنها مازالت عقيدة الجماهير حتى الآن فى البرازيل وهايتى وكوبا، وفى مناطق أخرى. ونستطيع أن نلاحظ استمرارها حتى الآن، من خلال استخدام الصور هناك وتجسيم الأفكار بوصفها أرواحاً للآلهة تجسيماً فنياً عن طريق العقائد المحلية فى الأقاليم، ولهذه العقائد الدينية جوانب دنيوية، أيضاً، تظهر فى آلاف الصور والتماثيل والتذكارات ذات الطابع الشعبى التى تباع فى شوارع «باهيا»، وفى أماكن أخرى من البرازيل وهايتى وفى جيانا الهولندية؛ حيث أكثر الأساليب الفنية التى انتقلت من إفريقيا إلى الغرب تأثيراً، فهناك تعيش جماعات من الزنوج الفلاحين وأجدادهم هرباً من وحشية المستوطنين الهولنديين إلى الغابات، واستطاعوا أن يتخلصوا من العبودية التى حاول الهولنديون جاهدين أن يعيدوهم إليها ومازال هؤلاء الأحفاد يمارسون الأساليب الفنية نفسها. وفى هذه الغابات، مازالت الآلهة الإفريقية تحتفظ بالطابع نفسه الذى يسود فى القرية الزنجية، ومازالت تقام هذه الطقوس التى تحتفل يومياً بانتصار الوثنية على الألوهية. وهنا لا يوجد مجال للشك فى أن التقاليد الإفريقية تحتفظ بقوة غير عادية.

ومن الواضح أن الشعب الأسود فى سوريتام القديمة «جيان الهولندية»، يرجع إليه الفضل فى منح نصف الكرة الغربى مهارة فنية إفريقية تأثرت إلى حد بعيد بالانطباعات الأوروبية، والنماذج المصغرة لهذه الأعمال الفنية اليدوية رائعة ومشرفة «وتوضح مدى ما يتمتع به الرسم الإفريقى من جاذبية مازالت قائمة فى الحياة الجديدة تماماً فى الغابات الأمريكية.

ولكن، بينما يعكس السود فى جيانا الهولندية إلى حد ما ميراثا ثقافياً، فإننا نرى فى كوبا والبرازيل وهايتى مزيداً من التنوع فى المزج بين ثقافة القدماء وفنون غرب إفريقيا.

ومزيداً من الوضوح فى العلاقات المفتوحة بين الفنون الشعبية وبين الحياة اليومية للشعب، كذلك تستخدم الاصطلاحات الإفريقية فى أغانى الشعب وأشعاره وأمثال الفلاحين والطبقة العاملة من الزنوج فى هذه الأجزاء.

وقد صنف الخبراء العقائد الدينية التى تسود هذه المنطقة، فقالوا إنها تنتمى إلى اليوريا وداهومى، وفى بعض المناطق، إلى الكونجو وأنجولا. ومهما كان أساس هذا التصنيف من الصحة إلا أن ما يبدو من تقديس الجماعات الزنجية لعقائد أجدادهم الدينية هو الذى يضفى على الشخصية الإفريقية الثابتة فى التربة الأمريكية هذه الصلابة والنقاء والقوة.

وجدير بنا أن نذكر، هنا، أن بالبرازيل عدداً من الفنانين والكتّاب الموهوبين مثل الرسامين بورتينارى، ولازار سيجال.. والنحات ماريا مارتنيز، والمؤلف هيتورفيلا لوبوس، جونسالفن كريسبون، وهؤلاء الفنانون والكتاب قد استخدموا الموضوعات الزنجية باستمرار، ولقد أفاد هؤلاء الفنانون من الأساطير الشعبية بالقدر نفسه من إفادتهم من مظاهر الحياة اليومية كافة للزنوج، كما أضفت عليها مواهبهم الفنية الصادقة الخلاقة روعة فائقة وخصوبة.

والحق أن كثيراً من الكتّاب الذين ساهموا فى نهضة الأدب فى أمريكا اللاتينية قد استخدموا مظاهر الحياة الزنجية البسيطة استخداماً بعيداً عن الواقعية المريضة أو المجافية للعواطف والأحاسيس، كالتى نلاحظها عند بعض الكتاب الاجتماعيين فى الولايات المتحدة.

ويهمنا أن نسجل أن التقاليد الحية والأنماط الثقافية الإفريقية فى البرازيل قد منحت الفن والشعر شخصية واضحة محددة. وهذا التأثير لم يتم عن طريق انتقال صناعى للتقاليد الإفريقية أو الأنماط، وإنما حدث بصورة طبيعية من خلال التبادل الثقافى للحضارات المختلفة.

ولسنا مبالغين إذا قلنا إن الحزن هو أحد المميزات البارزة فى الشعر البرازيلى، بل هو طابع للشعر أيضاً. وقد وصف روجر باستيرا ـ أحد نقاد الأدب الشعبى البرازيلى ـ هذا الحزن بأنه: «شجن، أو تشاؤم خافت للروح».

ومع أن عدداً من العوامل غيرت من هذه الروح الحزينة بفعل الظروف المحيطة والتجارب الاجتماعية، إلا أن الشجن يعد مظهراً مهماً من مظاهر التراث الزنجى فى البرازيل.

ونلحظ دقة العقائد الدينية فى البرازيل؛ تلك الدقة الفائقة فى تحديد أسماء الأرواح المعبودة، وهم ينادونها هناك بأسماء إفريقية؛ ومثال ذلك الأدريشا «رئيس الآلهة»، وهناك أيضاً تمثل «تشانجو» و «أوشوس» و «يمانا» و «لجبا» و «اشو». وهذه الأسماء قريبة الشبه، بصورة تدعو إلى العجب، من أسماء آلهة إفريقية كثيرة.

ويرجع الفضل فى دراسة هذه العقائد الدينية فى البرازيل إلى «بينادرويجوز» وتلميذه «آرثر راموس».

ولقد أصبح واضحاً بما يوفر علينا مشقة التكرار أن أسس الثقافة الإفريقية فى هذه البلاد صورة طبق الأصل من مثيلاتها فى إفريقيا نفسها.

وفى هايتى، قامت نهضة فى مجال الرسم البدائى أثرت على الفن الشعبى الهايتى والأساليب الفنية فى الرسم والنحت.

والحق أن التعبيرية الهايتية، سواء فى الرقص أو الموسيقى أو الفن، هى بمثابة فرع من شجرة قوية جذعها هو التقاليد الثقافية الإفريقية التى ازدهرت على مدى ثلاثة قرون فى هذه الجزيرة الصغيرة.

وكما يوجد فى كوبا فنانون إسبانيون، تماماً، يوجد أيضاً فنانون زنوج تماماً، ولقد أقامت السلالة بناءً متميزاً أقيم على موضوعات شعبية زنجية، ولكن إنتاجهم يعد كوبياً أكثر منه اتجاهاً نحو البدائية. ولقد اهتمت المؤسسة الإسبانية الكوبية الثقافية، وعلى رأسها فرناندو أورتز العظيم بعمق بالأبحاث التى كشفت عن الرغبة فى مجال التطور الثقافى فى كوبا.

وألفت كتب وأبحاث طليعية بناءة فى هذا المجال، وتعد كتابات «أورتز» و «وليديا كابريريا» عالمة الأنثروبولوجيا الخيط المتين الذى نسج منه هذا العمل.

وبهذا، أصبح من السهل علينا أن نفهم الرسوم الغريبة الرائعة لوفريدولام، الفنان الكوبى العظيم، الذى استطاع، أكثر من أى شخص آخر، أن يرتاد عالم الألوان، ويتغلغل من

خلالها حتى إلى خيال الشعب الحى، وأن يبرز الأخيلة الدينية؛ بحيث يجعلنا نلاحظ أنها مطابقة تمامًا للعقائد الدينية فى الكونجو.

وقد كشف ماريو كارينى من خلال فنه ـ وهو أكثر الرسامين الكوبيين تطويرا؛ لأنه فى الواقع أكثرهم إنتاجًا ـ عن وعيه بالجمال الإفريقى الموجود فى الشعب الكوبى، وفى التقاليد الشعبية. وعن طريق التجريد البسيط يستطيع الفنان الكوبى الإفريقى أن يعبر عن آماله وآلامه وأفراحه وأحزانه بصراحة، أو أن يوحى بهما.

ولكن كوبا لا تملك ـ للأسف ـ من الأعمال اليدوية الفنية الشعبية القدر الكافى الذى يكشف عن استمرار التقاليد الإفريقية.

وتعكس النماذج القليلة الموجودة فى المتحف الوطنى فى هافانا تنوعًا غير منظم، ولكنه رائع فى تمييزه، للمهمات وللملابس التى كان يستخدمها زعيم المذهب الدينى الكوبى الإفريقى فى الاحتفالات الخاصة والعامة حتى حزب الاستقلال. وبالمقارنة يبدو أن الأشكال الفنية الإفريقية المصورة أو المصنوعة من البلاستيك لم تترك تأثيراً مباشراً على الفنون الشعبية للزنوج فى الولايات المتحدة. وفى مدن مختلفة من أقصى الجنوب، توجد نماذج فردية لأعمال العبيد اليدوية الفنية، ولهم طابع خاص فى البناء المعمارى يشبه الزخرفة. وفى الشرفات ذات الحديد المشغول، فى الحى القديم فى نيوأورليانز وبعض منازل موبايل والآباما، وحتى فى شاولستون بكارولينا الجنوبية، نجد الدليل على استمرار المهارة اليدوية فى صناعة الخشب والمعادن؛ تلك المهارة التى جلبها الإفريقى من الأرض التى ولد فيها إلى الأرض الجديدة.

وهناك أعمال من الفخار من إنتاج العبيد تحمل العلامات التى تميزهم والتى يتضح فيها التأثير الإفريقى رغم الرسوم الغربية التى تبدو على السطح.

وقد سجل كثير من المراقبين أن أحفاد العبيد، الذين هربوا من العبودية واستطاعوا أن ينقذوا بعض الأشكال القديمة الزخرفية المستلهمة من النماذج الإفريقية ما زالوا يستخدمونها الآن فى تزيين السلال، وفى سائر الإنتاج اليدوى الآخر. وهؤلاء الأحفاد ما زالوا يعيشون، حتى اليوم، فى جزيرة سانت هيلانة، ويهمنا، أيضًا، أن نسجل أن كلام شعب الجالا مملوء بكلمات مشابهة لكثير من اللغات الإفريقية.

وفى حالات قليلة، عملت ذاكرة بعض الزنوج على المحافظة على استمرار الشكل الزخرفى الإفريقى.

ولقد تأثرت مجموعة من أغزر كتاب الولايات المتحدة إنتاجاً بالصور المأخوذة عن الفن الزنجى الإفريقى، أكثر من تأثرها بإنتاج الفنانين الزنوج أنفسهم.

وقد يبدو لنا أن المبادئ البروتستانتية أعاقت ممارسة العقائد الإفريقية وتأثيرها الثقافى على الفن أو على الأشغال اليدوية على الأقل، إلا أن العكس هو الصحيح، فكانت البروتستانتية عاملاً مهماً فى ظهور الأغانى الدينية وأغانى العمل، وهما مزاجان فى التعبير عن الأصل الجنسى؛ وهما ما أسهم به الزنوج فى الفن فى أمريكا الشمالية.

إن الصوت الإنسانى الحزين الذى يشيع فى موسيقى عصر إليزابيث والفرسان قدم لهذا النوع من الغناء.

ولقد وقفت كل من الكاثوليكية والبروتستانتية من الاتجاهات الثقافية الإفريقية فى القارتين موقفاً متبايناً، فبينما كان يبدو أن السياسة الكاثوليكية تتعمد تشجيع الانحراف الإفريقى عن الأشكال المسيحية التقليدية مما جعل الأعماق الإفريقية تطفو على السطح، فإننا نرى أن الجمود البروتستانتى والقيود الثقافية المفروضة فى الشمال قد أفسدا قوة تأثير التقاليد الدينية الإفريقية. ومع ذلك، فإن التيار المتدفق الذى يجعل الروح الإفريقية تسرى فى الحياة الزنجية يظهر، بصفة خاصة، عند زنوج أمريكا الشمالية فى المناطق الشعبية.

ولقد أدركت الغالبية البيضاء اليوم أن الزنجى المعاصر ليس هو الزنجى الذى خلق المعتقدات الدينية الإفريقية؛ ولهذا عرفوا أن الاستقلال الثقافى للزنوج لا يجب أن يقام على ضوء ما للزنجى من موهبة وطنية، ولكن بما لجنسه من تراث وثقافة.

يضاف إلى ذلك، الاهتمام المفاجئ من جانب الأساتذة الأمريكان المعاصرين ومديرى المتاحف ومنظمى المعارض ومفسرى الفن الإفريقى.

ويتبلور هذا الاهتمام فى صورة الاعتراف بإسهام الزنوج فى الثقافة العالمية، وهذا الاعتراف مرتبط بالوعى بأن مصير الزنوج، وخاصة زنوج إفريقيا، مرتبط بالاندفاع نحو السلام والحرية والديمقراطية الصحيحة فى عالم مكشوف تمامًا للعدوان المسلح.

إن الفن الزنجي يقدر الآن بما يحتويه من قيم حضارية، وهذا معناه أنه لم يعد ينظر إليه على أنه شيء فج وبربري وبدائي، والبصمات التى تركها على الفن والجمال الغربي تكشف مدى إمكاناته. وهذا يعود إلى أن الأشكال الفنية الإفريقية قريبة الشبه من التكعيبية، وخاصة فى تلك الفترة التى تبناها براك وبيكاسو. ومن المحقق أنه فى مجال الفن التكعيبى، وفى الكثير من الأساليب الفنية الأخرى، اقتحم الفن الإفريقى باب التقاليد الفنية للرسم والنحت فى الغرب مباشرة، أكثر مما فعلت الثقافات الأخرى البسيطة.

وأكثر من ذلك نجد أن أصالة النحت الإفريقى وقوته وروحه العالية قد أثرت تأثيراً عميقًا على كثير من نقاد الفن الحديث من بينهم روجر فراى، وبول غاليوم، والأنثروبولوجى هيربرت ريد، وكريستيان زيرفو. وكان من بين الكتاب العالميين الذين كانوا أول من أعلن فضائل هذا الفن عالم الأنثروبولوجيا وليام سيبرد الذى ذهب فى لقبه إلى إفريقيا، والناقد الفنى الزنجى اللامع آلن لوروى لوك. إن الحساسية التى تسود العالم اليوم، تجاه الفن الزنجى ونماذجه، ترجع إلى احتوائه إيقاعًا شكلياً فى تنويع لا مثيل له يرتبط بقوة المرونة والتجاوب النفسى الذى لا يمكن إنكاره.

وتحتوى كل أعمال الفنانين الكلاسيكيين الإفريقيين تقريباً على تكامل شكلى فى النحت من النوع الذى تتميز به الأعمال العظيمة، حتى لو انتزعت من مستقرها الأصلى «المعابد والمنازل»؛ إذ يبدو أن لها تأثيراً خاصاً بحيث تصلح فناً يعرض فى المتاحف.

وأن ما به من قيم فنية راقية تجعل من الإمكان مقارنته بالأساليب الفنية التاريخية المعروفة فى العالم.. ولقد أصبح هذا التقييم الجديد للفن الإفريقى، لما فيه من قيم سامية وصادقة، مرغوباً فيه، الآن بصفة خاصة، فقد بدأ العالم ينظر إلى إفريقيا؛ بوصفها علامة على الجدة الثقافية، ولم تعد إفريقيا هى القارة المظلمة، بل أصبح ينتظر منها الكثير من الأشياء الجيدة.

ولكننا ـ للأسف ـ لم نكن نعلم أن القوى التى تؤثر فى التغيير الثقافى هى، أيضًا، القوى نفسها التى تقوض عملية التجانس الطبيعى والوحدة الثقافية بين المجتمعات القبلية. إن المؤسسات القديمة والمتشابهة التى عملت على بقاء الأشكال القديمة للحضارة الإفريقية قد انهارت، أو أوشكت على الانهيار.

ونحن نعرف أن التقاليد القديمة حينما تختفى تسحب وراءها الأشكال المؤثرة التى كانت تعبر بها عن الشعب، ولكننا نعترض، مع ذلك، على قيام مؤسسات أخرى تملأ الفراغ الذى خلفته المؤسسات القديمة التى انتهت. وبهذا، تحافظ على التقاليد وتتحكم فى عملية الحركة التى ستبقى، فى الظاهر، العامل الذى يساعد على نقل الثقافة.





الفنون الشعبية والعرض المسرحى

حوار مع المخرج : عبد الرحمن الشافعى

حاوره: حسن سرور

فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية هى الفرقة الأم لفرق الآلات الشعبية الموسيقية بالمحافظات التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة. تكونت عام ١٩٥٧ بدعوة من الفنان والأديب يحيى حقى مدير عام مصلحة الفنون - حينذاك - وتكليفه الفنان زكريا الحجاوى تقديم عرض فنى شعبى يضم فنانين شعبيين أصليين، وبدأت رحلة الحجاوى، فى العام نفسه، إلى قرى مصر لتجميع الفنانين الشعبيين من مطربين ومداحين وراقصين ومؤدى سيرة ولاعبين شعبيين من مختلف أرجاء مصر. جهود هذه الرحلة وغيرها من الجولات الباحثة شمالاً وجنوباً عن الفنون الشعبية المصرية قد أثمرت تكوين «فرقة الفلاحين»، وهى المرحلة الأولى من تاريخ فرقة النيل. وقد قدم زكريا الحجاوى فيها إلى الحياة الفنية والثقافية: محمد طه، وأبو دراع، وخضرة محمد خضر، وشوقى القناوى، وفاطمة سرحان، وجمالات شيحة وغيرهم. ثم يتولى الباحث الموسيقى سليمان جميل إدارة «فرقة الفلاحين» عام ١٩٧٠، وتعنى هذه المرحلة عناية خاصة بالآلات الموسيقية وتعليم جيل جديد أصول العزف على الآلات الموسيقية الشعبية (النفخ، الوتريات، الإيقاع) من طلبة المعاهد الدراسية، وأطلق عليها فرقة الآلات الشعبية. وفى عام ١٩٧٥ تولى المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى إدارة الفرقة ومازال يعنى بها إلى الآن. وتعنى الفرقة فى هذه المرحلة - الثالثة من عمرها - بتوظيف عناصر التراث الشعبى فى الأعمال المسرحية، دون تدخل فى جوهرها أو أسلوب عزفها؛ بل الحفاظ على أصالتها ومحاولة وضعها فى أطر تشكيلية وجمالية جديدة. والفرقة بهذه الأدوار المتباينة تقوم بدور - لا ينكر - فى الحفاظ على الموروثات (المأثورات) الشعبية المصرية فى مجالات فنون الأداء: الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية. وحول هذه المراحل والمحطات والأفكار نلتقى مع تجارب وشهادات حول هذه الفرقة، ونتحاور مع المخرج المسرحى عبد الرحمن الشافعى فيقول: «الفرقة هى الموضوع، لقد تحاورت كثيراً مع صحفيين وباحثين وأساتذة، ولكن المهم الفرقة.. البشر .. الإنسان المصرى هو الأساس، والتوثيق لهذه الفرقة أصبح ضرورة الآن. لقد مر أربعون عاماً على تكوينها : جمع وعزف وتوظيف لعناصر التراث الشعبى.. مسح جغرافى، واحتفالات قومية، وخروج إلى العالم، وفنانون بحاجة إلى تسجيل تجاربهم. هذه التجارب ميراث ثقافى مهم.

أولى المحطات ما جاء فى شهادتى: «كسر الحواجز: ممارسات فى عالم المسرح الشعبى، بمجلة فصول [المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، المسرح والتجريب، الجزء الثانى]: «سرحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أغلق «المسرح العالمى» - إحدى فرق التليفزيون المسرحية التى أنشئت فى ١٩٦٢ - ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاماً بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستعراضى، ثم انتقل بى المقام من عالم مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء والمقهورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية [مسرح السامر فى الثقافة الجماهيرية]». «كان من نصيبى فى تلك الحركة تكوين فرقة الغورى بالحى العتيق فى رحاب الأزهر الشريف... كان التحول عنيفاً من هذا المناخ الغربى إلى مناخ الحى الشعبى بالغورية والمغربلين وحارة الروم، وكذلك كان العمل داخل إطار وكالة الغورى بمعمارها العربى الإسلامى الخاص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربى إلى رحابة المسرح الشعبى؟».

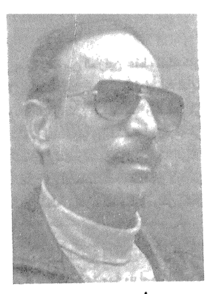
محطة ثانية ١٩٧٦ وحضور مهرجان «الطرق القديمة فى العالم الجديد» بالولايات المتحدة الأمريكية. متغيرات جديدة تطرأ على خريطة العالم. نحن نملك ميراثاً ثقافياً شديد الثراء. بصراحة، اقتصادنا الزراعى لا يكفى والصناعة محدودة والتقدم العلمى فى أولى خطواته، لكن «الثقافة» هى بضاعتنا، وأكاد أن أقول الوحيدة، لدخول سوق التداول القادمة، ولصد التيار الجارف الذى يواجه العقلية المصرية مع دخول القرن القادم بكل متغيراته العلمية الضخمة المفزعة.

فى عام ١٩٧٦ حضرت مع فرقة النيل فى أول زيارة للولايات المتحدة الأمريكية، بمناسبة الاحتفال بعيد استقلال الولايات المتحدة، دعوا شعوب العالم القديم لتقديم عروضه، ٣٦ دولة من مختلف دول العالم. هذه الرحلة غيرت كثيراً من رؤيتى للفن الشعبى وللثقافة المصرية، وبخاصة فى التعامل مع الفنانين الشعبيين. الرحلة كانت بفرقة بسيطة، وفطرية. وسؤال الاحتفال كيف يأتى القرن الواحد والعشرين وأمريكا تهيمن ثقافياً، والهيمنة لا تعنى الكتاب، لا تعنى البضاعة (السلع)؛ لكن تعنى الذوق، وتعنى التقاليد، والملابس، والكلمات والبرامج الإعلامية. هذا هو مفهوم «الثقافة»... ميتران رفض دخول محلات «ماكد ونالد» فرنسا بقوله: سوف تغير آداب المائدة الفرنسية. عندما تغيرت عاداتنا فى الأكل والملابس والتعامل مع اللغة: أسماء المحلات مثلاً، وأشكال العمارات. بذلك نفقد جزءاً مهماً من ثقافتنا. كل منا يملك الكثير من أجل المحافظة والحفاظ على ثقافتنا، هذا بعض ما تعلمت من هذه الرحلة. محافظة القاهرة تملك أن تضع نظاماً خاصاً بالمعمار وآخر بأسماء المحلات. نحن فى حاجة إلى شخصية لها ملامح تخصنا فى وسط هذا العالم، ولا يعنى هذا أن ننعزل عن العالم. باريس القديمة هى باريس، وهى أيضاً عاصمة الثقافة فى العالم، أريد أن أقول إن العلم لا وطن له، ولكن الثقافة بنت بيئتها، وعلينا أن نواكب العالم فى سرعته اللاهثة لخدمة الجزء الخاص بشخصية مصر فى هذا الزخم العالمى.

أنا من زاويتى أعتقد أن فرقة النيل، بما لها من أهداف، أسميناها فرقة النيل من منطلق أن النيل جزء مهم جداً فى صنع الثقافة المصرية، فى صنع الحضارة المصرية، وأحرص على أن تكون مهرجاناتنا، وبخاصة فى الخارج، بعنوان «مهرجانات النيل». زاويتى الخاصة هى موسيقانا وأغانينا، وعاداتنا وتقاليدنا خط دفاع قومى أمام كل ما هو وافد وأدخل معه حلبة المنافسة بروح التحدى، بوصفى صاحب ثقافة عريقة، وأهلاً بكل ما هو قادم إلينا من ثقافات أخرى بشرط أن نتحاور ونتبادل، لأنه لا يجوز أن أكون تابعاً ثقافياً.

الآلة الشعبية المصرية ليست معجزة، هى بسيطة الصنع، وقد تعجبت فى فترة ما عندما سميت الفرقة: «فرقة الآلات الشعبية»؛ الآلات لا تشكل فرقة، إطلاقاً، الآلات تشكل متحفاً، توضع فى متحف ويقال: هذه «سلامية» بها ست فتحات، من البوص، من قرية كذا، مركز... محافظة.. الوجه البحرى مثلاً.. المعجزة الحقيقية لدينا هى البشر.. الإنسان، وبعد مضى أكثر من ثلاثة آلاف سنة على هذه الآلات فإن الإنسان المصرى لديه القدرة على التعبير بها.. صانع الآلة اليوم هو بطل العرض الأوروبى المستند على العلم والتكنولوجيا الجديدة، لأنك تقدر تعلم أى طفل الأداء عليها بالزراير مثل الكمبيوتر فيعطيك ما ترغب من نغمات؛ إذن المبدع فى هذه الحالة هو الصانع وليس العازف. نحن لدينا العكس؛ الإعجاز فى العازف. كيف؟ على غابة بوص بها ست فتحات أو عليها شعرتان من ذيل حصان وجوز هند، أو على رق طبلة يستطيع أن يرسل كل هذه النغمات التى تجذبك من زحام اليوم وتستمتع بها.

العازف عندنا لا يقرأ النوتة الموسيقية، لم يتعلم فى معاهد، ولا يوجد له مايسترو يقوده - لا توجد قيادة فى الفن الشعبى - تعتمد هذه الفرقة وهؤلاء العازفون، بالدرجة الأولى، على الأذن وعلى الحس واليقظة. وهذا فى تصورى أفضل كثيراً من



عازف الأوركسترا. هذا التعاون الفطرى فى الفرقة الشعبية يتشابه مع الهارمونى فى الأوركسترا. هذا التعاون لون من ألوان التراكم وقد شكل نوعاً من التقاليد أو العرف الفنى الذى أصبح أكبر من قانون النوتة الموسيقية.

من تجربة مع الفنان سيد الضوى، فى عرض شعراء السيرة ١٩٨٥، كان لابد أن يتحرك معى هذا الشاعر من على الدكة، وكان السؤال: كيف تحرك هذا المؤدى دون أن تفقده خصوصيته، دون أن تفرغه من محتواه الذى هو فى الواقع والمتوارث.. العالم يتحرك؛ فالحركة جزء من جماليات الرؤية، وثمة مسرح (منصة/ جمهور).

سيد الضوى تحرك إلى الأمام ومجموعة الرباب خلفه، أصبح فى سكة والرباب فى الخلف فى سكة أخرى، هذا خطأ موسيقى، ولكن براعة العازف تتجلى. ينطق الرباب ويرجع واحدة واحدة لما يوصل إلى الرباب ويعمل نوعاً من مساواة النغم ويتقدم ثانية. لم يتوقف ولا قال **انتوا غلطُوا**. العازف نفسه يعمل مايسترو.

فاطمة سرحان لما تشعر إن الفرقة وراها خلفت معها، تقوم تعمل «ليالى»: رسالة إلى الفرقة، وبحس فطرى وتلقائية ترتب مرة أخرى الدوزان الخاص بها. هذه ليست تجربة سهلة، ولكنها تجربة لها عمر وامتداد طويل.. البشر أهم والمحافظة على التقاليد، لذلك ندعو مع الداعين إلى وجود مدارس لتعليم جيل جديد من الفنانين الشبان. والآن بالفعل نتعاون مع المؤسسة الثقافية السويسرية فى ورشة عمل، ونحاول تخليق فنانين جدد مع من يأتى من الأقاليم. ومطلوب جهود من الدولة والمؤسسات التى تقصد معنا الخير، والمحافظة على هذا الجزء من ثقافتنا لا يقل أهمية، بأية حال من الأحوال، عن المحافظة على الآثار، مثل إنقاذ معبد فيلة وأبو سمبل. هذا الجزء من التراث الحى واجب أن نحافظ عليه، والعنصر البشرى، تعليم أجيال جديدة، هو الضمان الوحيد لاستمرار فرقة النيل للفنون الشعبية التقليدية.

رحلة زكريا الحجاوى ١٩٥٧ كانت بقصد إحضار مجموعة من الفنانين الشعبيين وتحولت إلى مسح جغرافى للفنون الشعبية على الأرض المصرية، ولوضعهم أمام الجمهور، قضى عمره بحثاً عن هؤلاء الفنانين. وأنا جمعت بقصد خلق عرض. أنا لست امتداداً لزكريا الحجاوى ولست امتداداً لسليمان جميل، ببساطة لست موسيقياً ولست باحثاً. أنا رجل مسرح، مخرج مسرحى بالتحديد.

ومرحلة ثالثة مع فرقة النيل، وسؤالى كيف تدخل الفرقة بالآلات والأداء فى قالب مسرحى يساير العصر. كيف يكون لها فاعلية مسرحية. كيف عملت وسط هؤلاء الفنانين، وأعنى هنا، عندما جاءت دعوة الولايات المتحدة الأمريكية إلى وزارة الثقافة المصرية كان هناك تفكير فى إرسال فرقة لها شكل: فرقة رضا، الفرقة القومية. لكن الأمريكان قد حددوا عنواناً للقاء والاحتفال بالطرق القديمة فى الأداء الشعبى التلقائى، وتساءل البعض كيف تسافر هذه المجموعة من الفنانين التلقائيين؟! فى هذه الفترة كان الأستاذ سعد الدين وهبة الوكيل الأول لوزارة الثقافة، وأنا كان لى تجربة مع الفنان فاروق حسنى - الوزير الحالى - أيام كان ملحقاً ثقافياً فى فرنسا، كنت قد أخرجت برنامجاً عام ١٩٧٥، كان فيه متقال وشمندى. رجع متقال من هذه التجربة أحد نجوم الغناء الشعبى فى مصر. كانت هذه الرحلة قبل رحلة أمريكا بعام. الأستاذ سعد وهبة اكتشف أننى حققت نجاحاً فى هذه المهمة، فأسند إلى مهمة عمل البرنامج فى عيد استقلال أمريكا. فعاودت الاتصال بالفنانين مرة أخرى، لأن الأستاذ سليمان جميل استبقى مجموعة عازفين فقط من فرقة الفلاحين واستبعد المداحين والمطربين والراقصين والألعاب الشعبية، وأنا

لا أستطيع أن أسافر بمجموعة من العازفين فقط، لذلك كان على أن أكوّن وأشكل برنامجاً يمثل مصر - كلها - من النوبة إلى مرسى مطروح. فكانت رحلتى تستهدف وضعهم فى قالب يصلح أن يدخل مهرجاناً دولياً. واكتشفت أن الفرقة فى حاجة إلى عناصر غنائية واستعراضية، وفى حاجة إلى أن تحافظ على تقاليدنا حتى فى الألعاب الشعبية. فكان لابد من أن أعيد التشكيل الذى شكله زكريا الحجاوى ولكن بشكل مختلف.

أيضاً أشعر أن بعض فنوننا الشعبية فى طريقها إلى الزوال. هناك فنون جديدة فى أجهزتنا الإعلامية وبرامجنا الكثيرة، والشرائط فى العربيات طوال اليوم وأغانٍ تدعى أنها شبابية وموسيقات جديدة، وبعض الفنانين الشعبيين، من أجل لقمة العيش، بدأ يغنى هذه الأغانى. مثلاً شوقى القناوى يغنى أغنية جميلة من المحفوظ من السيرة يقول فيها:

«ولا كل من لف العمامة يزينها

ولا كل من ركب الحصان خيال

ولا كل من جرّت الكحلة صبية

ولا كل من وضعت تقول أنا جبت غلام».

«عزيزة ويونس»

فيضيف قناوى ولا كل من مسك الدركسيون قال أنا سواق؛ لأنه يغنى فى فرح جماعة من السائقين. فنانون شعبيون يغنون أغانٍ على شرائط كاسيت. هنا، لابد من وقفة «لغربلة» هذا وإلا سوف نكتشف مع مرور الوقت ضياع التراث أمام هذا الاكتساح. التليفزيون يقدم «العالم يغنى»، «اخترنا لك» فى مواعيد المشاهدة المناسبة وأى شىء مصرى أو شعبى يوضع فى وقت ميت جداً، ويقدم بشكل بدائى وفى المناسبات.

وأضيف إلى هذا أن بعض العادات والتقاليد قد اندثرت. كنا زمان نتغنى بالزراعة، عندما كانت الزراعة قيمة فى مصر، وعندما كان الفلاح المصرى هو كل شىء فى مصر، كنا بلد زراعى. كنا نغنى فى مصر:

«الغلة غلتنا

نورى على القمح».

الغلة بتاعتنا والقمح منور عندنا. كانت الأغانى تقول: «لولا العزبة ما كانت المدينة، ولولا القرية ما كانت المدينة، ولولا القمح ما عاش ولدنا». هذه الأغانى اندثرت، لأن قيمة الزراعة ضاعت، والأرض تجرفت وتحولت إلى خرسانات. ماتت لديك، لدينا، قيمة زراعية وأصبحنا نستورد القمح، فهل نغنى ونقول «ياقمح الأمريكان»، ولا «ياغلة الأستراليين». جزء اندثر من القيمة التى تربى عليها الشعب المصرى. قيمة العمل تهتز، وأصبح العمل مهملاً جداً «ولا يوجد حماس للعمل. وقيم تتراجع: الكرم، الشهامة، الوفاء.. كان زمان الرجولة.. اليوم الناس بتاكل بعضها فى الشوارع.. فى المكاتب.. فى المواصلات. قيمة الصبر انتهت. زمان الناس كانت تخرج فى الشوارع وتنتظر الضيف القادم. اليوم أى واحد يشوف واحد يقفل الباب. هذا كله، بلا شك، أثر على فنون الأداء وفنون الغناء، وبدأت الأغانى مرتفعة الصوت وبلا معنى، وبدأ عصر الضجيج وكلمة واحدة تغنى طول النهار فى الحفلة.. المطرب يغنى على حرف واحد. الأشياء التى كانت تحمل قيماً فى الموال والأغنية والمربعات وحكايات نسجها النيل المصرى عن الوفاء والحب وعن التضحية اندثرت. هل يقبل، الآن، أن يغنى فنان شعبى عن القمح وهو لا يعرف من أين يأتى رغيف العيش. أين القطن الذى كنا نتجوز فيه ونسدد ديوننا منه. والقرية عيد على مدى ثلاثة شهور، من أول ما يبدأ جنى القطن إلى بيعه. لم يكن الريف عنده كهرباء؛ ولكن القرية منورة طول الليل بالفوانيس. الخولى يبحث عن عمال لجمع القطن والعيال تسير فى القرية بطبلة وتروح وترجع، البنات تتجوز. الناس الآن تستلقى أمام التليفزيون وتتلقى فنوناً ليسوا أصحابها.. هذه كارثة. هل يستطيع الفنان الشعبى أن يغنى للنيل.. النيل الذى تغنينا به:

يانيل يابو العطايا والسنين يانيل

«فى عاشق المداحين»

اليوم النيل أصبح مستودع نفايات بعض الجهلة، وبعض المصانع. النيل الذى كان يتوسل إليه الإنسان المصرى ليدخل الجنة، لأنه لم يلوث ماء النهر. كان من ضمن أدعيته: «أنا لم أسرق، أنا لم أقتل، ولم أزن، ولم ألوث ماء النهر» كان تلوث ماء النهر فى منزلة القتل، جريمة، كيف نغنى للنيل الآن. نرجع للسؤال الأساسى، المشروع القومى ضرورة.. ليس جهد عبد الرحمن الشافعى ولا عبد الغفار عودة ولا معهد الفنون الشعبية ولا المجلة. نحن فى حاجة إلى مشروع قومى للمحافظة على تراثنا الشعبى الحى، الذى ضمن استمرار الشعب المصرى. لماذا استمر هذا الشعب؟ هل استمر بشكل اعتباطى؟ اعتقد أن الإجابة بـ «لا»، لأنه لديه جينات ثقافية

وتقاليد حفظت له هذا البقاء والاستمرار والتواصل. لابد من تضافر كل الإمكانات والجهود، ولنبدأ من التعليم والثقافة والإعلام والمقاهى والشوارع من أجل القيم التى اختزنها الشعب المصرى آلاف السنين مع هذا النهر العظيم. أقول هذا الكلام لأننى فلاح مصرى، وأعتز بكونى فلاحاً قبل أن أكون مخرجاً، وإذا كان اسم الفرقة تغير من «فرقة الفلاحين» إلى «فرقة النيل» فلأن النيل يجمع كل فئات الشعب المصرى. ونحن لدينا أغان زراعية وأغانى عمل وأغانى دورة الحياة (ميلاد، زواج، وفاة) وأغانى حرف. ولكن الفلاح هو الذى راوده، وهو الذى هذب جسوره وهو الذى ناجاه وحايله ونسج الأساطير حوله.

الفراعنة عرفوا قيمة النيل فنسجوا حضارة؛ لذلك هو معنى من معانى العطاء الحضارى. أما إذا أسمينا الفرقة السامر فقد دخلنا فى خلط مع منهج وزارة الثقافة. وفنون السامر ليست فقط هى فنون الأداء، ولكن أيضاً تتضمن فنون الأداء التشخيصى (الأداء المسرحى) والوظيفة ترفيهية. فرقة السامر فى منهج وزارة الثقافة معنية بالبحث عن قالب مسرحى شعبى للمسرح المصرى أو المسرح العربى بوجه عام.

أما موضوع الاحتفالية؛ فكلمة «احتفالية» شمولية، تتضمن السامر والسيرة، والسوق نفسه هو شكل احتفالى، من أقدم سوق وهو سوق عكاظ إلى سوق القرى. الآن الأسواق تندثر. سوق القرية الأسبوعى: تداول، بيع، شراء، بنات تتجوز، غناء، حاوى، ألعاب شعبية، كتب، أحذية. نحن شعب حرم من الاحتفال، هذه عملية محزنة حقاً. الشعب المصرى أوجد مبررات للاحتفال: اجتماعية أو دينية، يبحث عن مبرر؛ فى كل قرية «شيخ» حتى لو كان مقام «فاضى» ويخلق له مولداً ويعيش أسبوعاً مع هذا الاحتفال. يصبح متحرراً ويقدر يذكر، الذكر رقصة جماعية، وهى الرقصة الجماعية الوحيدة الموجودة لدى الشعب المصرى. «الزار» طقس للمرأة تحاول من خلاله أن ترقص، لأنها لو رقصت من غير مبرر تصبح ضد تقاليد الشعب المصرى. هنا يبحث الإنسان المصرى عن مبرر لكل احتفالية، أية مناسبة، حتى فى الأحزان (المأتم): الناس تسلم على بعضها، مقرئ، تنسيق كامل، من يستقبل المعزين، من يجلس مع من، الصفوف داخل الشادر. هذا شكل احتفالى أيضاً بجانب السوق والمولد والزار، وأيضاً حالات مسرحية بمعنى من المعانى.

الفرقة الشعبية هى التى تنتمى فى الأساس إلى ثقافة الشعب بالمعنى الذى قدمناه لكلمة الثقافة: الذوق والشخصية. الراقصون فى رقصة التحطيب المصرية تشعر معهم بشموخ الفراعنة من أول العمة والجلابية إلى الوقفة. هذا الشموخ فيه قصد، فنحن نمتلك ميراثاً ثقافياً يمكننا أن نتباهى به فى العالم. شخصيتنا نحن أبناء النيل، الكرم قيمة مصرية، السير الشعبية التى نسجها الشعب المصرى وأساطيره عن النيل لها أهميتها فى التراث الإنسانى.

وفى مجال الموسيقى: عندنا مجموعة الآلات تسمى عائلات، لابد أن تكون ممثلة فى الفرقة. آلات النفخ وهى: السلامية والأرغول والترماى والمزمار والسبس والابا والشلبية، والناى موجود فى الفرقة العربية وغير موجود فى الفرقة الشعبية.

الآلات الوترية تبدأ من الرباب وتنتهى بالكمنجات الشعبية، والطنبورة من النوبة، والسمسمية من مدن القناة.

الآلات الإيقاعية، وهى: الدربكة والدفوف والطبلة العلبة والنقارة والصاجات والدهلة.

وعندما تريد تكوين فرقة قومية تمثل مصر مثل فرقة النيل لابد من أن تكون هذه الآلات ممثلة، وتمثل الوجهين البحرى والقبلى والنوبة ومرسى مطروح. كيف تجعل المزمار البحرى والمزمار القبلى فى نغمة واحدة وفى توحيد موسيقى متميز؛ فمثلاً رباب قبلى رتيب (قاعد) ورباب بحرى صوته أعلى، لأنه يعمل وسط الضجيج، دوماً معى موسيقى لضبط هذه الأشياء. ورافقنى فى رحلتى الفنان الراحل صلاح محمود ابن المسرح الشعبى والملحن، والآن تتعاون معى فى هذا الجانب الفنانة فاطمة سرحان وبعض الملحنين الشبان الذين يمتلكون حساً شعبياً. وأفضل نموذج لتحاور الآلات الشعبية البحرية والقبلية والبدوية فى النشيد القومى للفرقة، والذى أختم به جميع العروض «مصر ياغالية». هذا النشيد يقوم عليه أربعون عازفاً أو أكثر، وفى بعض الأحيان يصل العدد إلى خمسين عازفاً ومؤدياً.

الموسيقى الشعبية تصاحب فنون القول، وشاعر السيرة، الذى هو قلب الفرقة الشعبية، قوّال بالدرجة الأولى، وأيضاً المغنى البلدى (مغنى الموال) والمنشد الدينى والموال القصصى (المغنى الشعبى) والموال الارتجالى. الأساس فى الفرقة الشعبية هو القول، وهنا توجد فروق كثيرة بين الشاعر والمغنى والمنشد. المغنى الشىء الأساسى عنده الطرب؛ حلاوة الصوت. الشاعر المؤدى ليس ضرورياً أن يكون صوته جميلاً. المهم قدرته فى السيطرة على الجمهور، لأنه غالباً ما يكون «وحدانى» ومعه دكة عليها مجموعة الإيقاع والرباب

السنيد. وفى العادة لا يزيد عددهم عن ثلاثة من العازقين، ولكن في حالة فرقة النيل يوجد أربعون عازفاً وأنا أرى ذلك نوعاً من التطور. أرجو أن نفصل بين المغنى والشاعر، وبين الشاعر والراوى. وهناك فروق شديدة بين كل منهم: شعراء السيرة «يشعروا» على مزاهر وعم عبد الجليل معوض عبد الجليل من إدفو على دف فقط. أنا تعلمت السيرة من فريدة مازن في الأقصر، كانت تحكى السيرة على صينية، وهى التى علمتنى فنون الأداء، هذه المداحة، الغجرية، النحيفة، صاحبة ركية الولعة والشاى، الممصوصة جداً والعصبية جداً مثل شجرة السنط تماماً، تقول:

«الجازية زعقت وجالت ياكسرى، تخبط على الصينية ورجلها فى الأرض «عليه العوض ياضنايا». هنا الشاعر المؤدى للسيرة، وكيف يلون أداءه. كيف يخرج من لحظة الحزن إلى لحظة الفرح، كيف يدخلك فى الحدث وكيف يخرجك منه، ولم يغير المكان ولا الزمان. فمثلاً فى الهلالية لما اتولد أبو زيد الهلالى رقصت الربابة وعملت زفة والآلات فيها حالة من حالات الفرح. ولما مات أبو زيد، الحزن الشديد والشجن وعزفت الربابة وكأن الشاعر يبكى. عزت القناوى يعمل معركة بالسيف على جوزة الربابة وتشعر بأقدام الخيل، يستحضر الحالة، يدخلك المسرح، والمتلقى يصبح مشاركاً.

جرت العادة على أن المربع الشعبى هو صيغة القص أو الرواية؛ لأنه شديد البساطة ويمكن من الوقوف والمواصلة حتى ولو كانت اللغة نثرية الإيقاع:

«ولا حد خالى من الهم

حتى قلوع المراكب

اوعى تقول للندل ياعم

حتى لو على السرج راكب».

«ابن عروس»

فالمربع الشعبى الأول مع الثالث والثانى مع الرابع فى توحيد القافية. شاعر السيرة لابد أن يكون مالكاً ناصية أدائه، بمعنى: كيف يعبر عن الحزن بأنه حزن، وكيف يعبر عن الفرح بأنه فرح، وكيف يعبر عن المعركة بأنها معركة. ومن هنا يختلف كثيراً الشاعر عن الشاعر الذى يمكن توظيفه فى حالة مسرحية؛ فـ «ميلتون» شاعر كجابر أبو حسين يختلف عن شاعر يقوم بتلوين الأداء. واللغة أيضاً تختلف من مكان إلى آخر، والتقاليد والعادات. لماذا «الثأر» منتشر فى الصعيد وعادة يصعب اقتلاعها. السيرة الهلالية لعبت دوراً كبيراً فى استمرار هذه العادة. عم «شمندى» يقول فى ليلة ذهبت وقلت الشعر طول الليل وتحتى شوال قتيل. قتلوه، وخذوا بالثأر وجاءوا بالشاعر وقعدوا يغنوا طول الليل معاه.

السيرة الشعبية أكثر القوالب الشعبية درامية، هناك أشكال داخل السيرة قد تحقق طموح أى مخرج. السيرة الهلالية: أحداث وقيم وتشويق وعادات وتقاليد، باب عن الخيل وآخر عن المرأة، وإذا أردت باعتبارك مخرجاً أن تتعامل مع السيرة تستطيع الدخول من أية زاوية: من زاوية اجتماعية، من زاوية سياسية، من العادات والتقاليد، من زاوية النغم. ومن تجربتى مع الكاتب يسرى الجندى، كنا نريد أن نقول للعالم العربى استحالة أن يتحقق النصر فى وجود التنافر والتمزق.. قلنا: إن قبائل بنى هلال تقاتلوا وتمزقوا فانتهت الرحلة بـ «ديوان الأيتام».

السيرة الهلالية أربعة دواوين: ديوان الميلاد، وديوان الريادة، وديوان التغريبة، وديوان الأيتام. والنبوءة فى هذه الدواوين بأحداثها تصلح للاستلهام والتوظيف.

الاستلهام بالدرجة الأولى عمل الكاتب، الكاتب صاحب الرؤية، الذى يتعامل مع عنصر من عناصر التراث الشعبى، مع قيمة. أما التوظيف فهو شاغل المخرج داخل العرض من أجل وحدة فنية متكاملة. العرض المسرحى يبدأ من النص؛ فالعرض الشعبى يبدأ من نص شعبى لغة ورؤية، والإطار الذى يوضع فيه هذا العمل: مسرح، ساحة، جرن، قهوة. كيف يتشكل هذا الإطار؟ إذا كان مسرحاً على شكل العلبة الإيطالية المغلقة؟ كيف تكسر هذا؛ لأن عادات الأداء الشعبى، فى الواقع، ليس هناك فاصل بين المبدع والمتلقى فى العمل الشعبى. العمل الشعبى لقاء حميم لا فواصل. فى الهلالية، والديكور جزء من الإطار، كان المسرح كله خيش. لماذا لأنه جاف ويشعر المتلقى بالبداوة والجهامة.. الستائر والكواليس والحوائط خيش، وبقعة دم على الخيش فى قلب خشبة المسرح. هنا الخامة شعبية أيضاً. من اللحظة الأولى صراع دموى. إذن العقد بينى وبينك (بصفتك متلقياً) كونك داخل حالة صراعية، وتؤكد هذا المعنى الموسيقى الشعبية، هذا يحدد موقفك من السيرة، وإن أردت تحديداً أكثر من عناصر التراث الشعبى. زميل آخر - المخرج سمير العصفورى - عمل أبو زيد الهلالى واستخدم موسيقات نحاسية، لأن موقفه ضد السيرة، هذا حقه جداً، وهذا مشروع.

توظيف فنون الأداء وموضوع الأداء الشعبى فى مجمله يفتقر إلى الدراسة. التركيز كل التركيز على النصوص الشعبية. ونحن نحتاج إلى دراسة الأداء اللغوى والحركى والموسيقى؛ فقد تم دراسة أداء الكورس اليونانى مثلاً، ونحن فى ثقافتنا الشعبية لدينا قالب يقابل هذا الكورس لم يدرس؛ لدينا المداحون، وبجانب هذا القالب لدينا رواة السيرة والموال والشعراء والمغنيون البلدى، وغير ذلك مما يحتاج الدرس. ولقد قام الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى بدراسة مهمة عن السيرة الهلالية - ولكن من منظور النص الأدبى - لذلك كان يرى الدكتور أحمد أن عزت القناوى ولد «رقاص». لكن الذى يهم المخرج فى المؤدى هو قدراته التعبيرية الحركية، كما يهتم الموسيقى بالنغم أو التعبير النغمى.

الدراما الشعبية تجعلنى أردد: الدراما هى الدراما، المسرح هو المسرح، أما صفة الشعبية هنا فهى تجعلنى أرتد إلى مفهوم العقد الذى بينى وبينك (الجمهور). والجمهور، هنا، نقصد طبيعة ونوعية الجمهور. تخاطب من؟ وما أدوات التوصيل والتواصل. عرض المسرح الحديث أو الهناجر يختلف عن عرض فى جرن أو ساحة والسؤال إلى أى جمهور تتوجه.

موال حسن ونعيمة الذى كتبه عم مصطفى مرسى، من المرج، يقول فى بدايته:

ولدى على اللى انقتل ظلماً ولا علمه

غريب مالوش حد. جاله الوعد ولاعلمه

عشان صبيةوفاتها بكر... ولا علمه

أصل الحكايه... سمعنا لدور حايعجبكم

حادثه تبكى سليم القلب.. يعجبكم

مات فيها وادفن صيته رن يعجبكم

من الصعيد للبحيرة ألفوا الموال

علشان جدع مات غريب الحال وله موال

وع الأواخر.. ظهر آخر عمل موال

يمكن يكون عال وفى الموال يعجبكم

موال حسن ونعيمة فى ذهن ووجدان الناس، والناس بتقوله، وحدث قتل حسن وصراعه معروف فى الموال، وقصة حب، وشخصيات. هذه الشخصيات احتضنها الشعب وحافظت عليها الجماعة. من هذه الشروط حدث الجواز. وهذه هى الدراما الشعبية كما أعتقد، وأرى أن أبو المسرح الشعبى هو الراحل نجيب سرور. وهناك أشكال شعبية أخرى هى دراما، ولكنها دراما ناقصة مثل الزار، لأنه طقس تحضيرى، وتشخيص، وحالة مسرحية، وصراع؛ ولكن الوظيفة هنا علاجية.... الوظيفة إذن معيار رئيس فى العملية المسرحية.



مؤتمر اللغات والعادات والتقاليد في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بودابست ١٨ـ ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥

عرض : **أحمد محمود**

عقد فى بوادبست بالمجر، فى الفترة من ١٨ إلى ٢٢ من سبتمبر ١٩٩٥ ، مؤتمر للغات والمعتقدات والتقاليد فى منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

وقد نوقشت، فى هذا المؤتمر، أبحاث عدة تناولت المحاور الرئيسية الثلاثة. وشارك فيه باحثون من الشرق الأوسط وأوروبا وأمريكا؛ حيث قدموا بحوثًا تناولوا فيها جوانب عدة تتعلق باللغات والعادات والتقاليد. وهذا عرض موجز لبعض تلك البحوث.

قدم الباحث محمد البوصيرى، من الخرطوم بالسودان، بحثاً عن ثنائية اللغة العربية تناول فيه، إلى جانب اللغة العربية، لغات أخرى توجد فيها هذه الظاهرة وهى اللغات السويسرية والألمانية ولغة سكان هايتى، الذين يتحدثون الفرنسية، والكاريول، واليونانية. وفى كل هذه الحالات، كانت هناك نوعية أعلى وأخرى أدنى.

وأشار الباحث إلى أنه فى حالة العربية هناك الفصحى والعامية، والفصحى هى الأعلى، ويرى المتحدثون بها أنها الأجمل، والأكثر منطقية وتعبيراً عن العامية؛ فهى لغة القرآن، والجزء الضخم من الأدب المكتوب.

ويضيف الباحث أن اللغة الأعلى تدرس من خلال التعليم الرسمى، فى حين تكتسب اللغة الأدنى بالطريقة الطبيعية. كما أن اللغة الأعلى لها قواعدها النحوية وقواميسها ونصوصها الفصحى، فى الوقت الذى لا توجد فيه دراسات مقارنة وصفية ومعيارية للغة الأدنى، التى ليس لها شكل ثابت من الكتابة.

ويخلص البحث إلى أن هناك عوامل دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية تشير إلى ظهور لغة فصحى واحدة تقوم على شكل مبسط من اللغة العليا لتلبية الاحتياجات الحديثة.

وفى مجال اللغة العربية، أيضاً، قدم الباحث ميهالى دوبرڤيتس، من بودابست بالمجر، بحثاً عن اللغة العربية فى تركيا العثمانية، وفى الحكم الجمهورى.

وتناول الباحث فى بحثه معنى اللغتين: التركية العثمانية والجمهورية؛ أى بين العثمانية والتركية الحديثة. كما أشار إلى التداخل الفونولوجى بين التركية والعربية، حيث أوضح أن

هناك اختلافاً تاماً بين التركية الجمهورية، من الناحية الفونولوجية والصوتية، واللغات السامية. وقال إن الكلمات العربية الموجودة فى اللغات الأزدية وتركية آسيا الوسطى جاءت من خلال لغة وسيطة، هى الفارسية، فى حين أن التركية العثمانية دخلتها كلمات عربية عن طريق الاتصال المباشر بكل من العربية الفصحى والعامية، وهو يورد أمثلة من الكلمات التى يكون الفرق بينها متمثلاً فى الحروف المتحركة فقط لتطابق الحروف الساكنة فيها فكلمة Sayf تعنى «الصيف»، وكلمة Seyf تعنى «السيف». وتعنى كلمة Taksir «نقص» فى حين تعنى Teksir «إكثار».

ولم يقتصر الأمر فى اللغة العثمانية على افتراض كلمات مفردة، وإنما تعدى ذلك إلى عبارات كاملة. بل وطريقة كاملة فى التفكير. وهكذا تكونت لغة مختلطة. ويقوم هذا النظام على هيكل نحوى تركى، وترتيب فارسى للجملة، ومفردات عربية. وفى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ظهرت كلمات مثل Sadrazam (الصدر الأعظم)، و Tahelbahr (غواصة)، وTenkit (نقد).

وفى الفترة الجمهورية، كانت هناك حركة قوية لحذف كل هذا الأثر العربى فى اللغة التركية. كما حظر استخدام الحروف العربية فى الكتابة، بل كان من يقوم بتعليمها يتعرض للعقاب.

أما نور الدين جويدا، من الجزائر، فقدم بحثاً عن أبنية الملكية فى العربية الجزائرية. وقد خلص فى هذه الدراسة إلى أن هناك أبنية معقدة من أصول بربرية فى العامية الجزائرية تقوم بدور مهم فى صيغ الملكية.

ومن القدس تقدم موشى بيافتا ببحث عن التسمية فى اليمنية اليهودية، وهو يتناول تسميات محددة على مر العصور فى الدوائر اليهودية فى اليمن، بما فى ذلك النعوت والأسماء الشائعة وغيرها، مما لا يوجد لدى الغالبية المسلمة. وهو يقول إن تلك التسميات كانت ترمز إلى حياة اليهود الروحية، وسلوكهم، وعاداتهم الدينية والدنيوية. فقد اشتقوا كنى للأشياء الروحية، والسماوية، والتوراتية، وغيرها من الأشياء الدينية، بما فى ذلك الأماكن المقدسة، والأعياد، وغيرها. وقد دفعهم إيمانهم بأنهم شعب الله المختار ـ الذى يتعارض وكونهم فى وضع اجتماعى أدنى؛ بصفتهم رعايا تحميهم الزيدية ـ إلى الانغلاق على أنفسهم، رغم كونهم جزءاً مهماً من المجتمع اليمنى؛ حيث كانوا يمارسون الحرف والمهارات. وكانت تلك التسميات تنفيساً عن القهر، وعتبيراً عن مشاعرهم الدفينة ضد الأغلبية المسلمة. وفى الوقت نفسه، كان المسلمون يعبرون عن سموهم بتسميات تحط من شأن الجالية اليهودية، إلا أن الباحث يخلص إلى أنه، رغم احتقار كل طرف للآخر، فإن اليهود لم يحطوا من شأن استخدام التسميات الدينية العربية المستخدمة فى الإسلام؛ حيث أقروا استخدامها باعتبارها مفاهيم موازية مقدسة فى اليهودية.

وتقدم حمدى القفيشة، من أريزونا بالولايات المتحدة، ببحث عن اليمن أيضاً؛ عن «النفى» فى العامية اليمنية. وهو يقول إنه يقوم على لهجة صنعاء التى تستخدم «ما» قبل الفعل و «ش» بعده. أما الأسماء والضمائر والصفات فتنفى بـ «مش».

وتحدث سولومون سارا، من جورج تاون بالولايات المتحدة الأمريكية، عن التغيرات فى الإدراك الفونولوجى للعربية الفصحى، من خلال تناوله كتاب «العين» لأبى هلال الفراهيدى وكتاب «جمهرة اللغة» لابن دريد. ولم يكن موضوع البحث هو الجوانب المعجمية، وإنما البحوث الفونولوجية التى اعتمدا عليها من معجميهما لتوضيح أوجه التشابه والاختلاف بين الاثنين.

وعن صورة المرأة فى أدب شبه جزيرة إيبيريا فى العصور الوسطى، قدمت أرى شيبرز، من أمستردام بهولندا، بحثاً تناول الآداب المتعددة فى إسبانيا وبرتغال العصور الوسطى التى حددت تلك الصورة؛ وهى الرومانية والقشتالية والغالية واللاتينية والعربية والعبرية. وهى تحاول تصوير التنوع الكبير لصورة المرأة من الأغانى والأدب الروائى فى شبه الجزيرة، وخاصة فى ظل وجود الكثير من الثقافات والآداب هناك، وكيف أن ثمة أفكاراً كثيرة عن المرأة من الأدبين الهندى واليونانى.

وتناول شوقى عبدالقوى عثمان حبيب، من مصر، الختان من التاريخ والعادات والمعتقدات. وهو يشير إلى أن الختان عادة قديمة تمارسها شعوب مختلفة فى أنحاء العالم. والختان عادة ما تصاحبه بعض الطقوس. وتتفق الديانات السماوية الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلام، على أن نبى الله إبراهيم ختن؛ لذلك فإن اليهود والمسلمين يتبعون سنة إبراهيم فيما يتعلق بذلك. وكان المسيحيون يتبعونها قديماً، فالإنجيل يشير إلى ختان المسيح فى اليوم الثامن لميلاده.

وفى مصر، عرف قدماء المصريين الختان، وأقدم مثال له نجده فى مقبرة عنخ ماهور (٢٣٢٥ ق.م) فى سقارة، إلا أنه من المؤكد أنه كان يمارس قبل ذلك التاريخ بمئات السنين. ويرجع «أوكو» ممارسة الختان إلى مصر ما قبل التاريخ.

وكان الختان يتم فى مصر القديمة بغرض الطهارة، بوصفه أحد الطقوس الدينية. ولم يكن قاصراً على فئة اجتماعية بعينها. وفى عصور لاحقة، كان الختان واجباً على الكهنة. وفى بعض الأحيان، كان قدماء المصريين يتحاشون الأشخاص الذين لم يجر لهم الختان، إلا أن ختان البنات لم يكن معروفاً فى مصر القديمة. ويشير الباحث إلى أنه لم يعثر على دليل يؤكد ذلك، إلا أنه حصل على ما يشير إلى «الفتيات اللائى لم يتم ختانهن».

ويمضى الباحث فى بحثه ليتناول المراسم المصاحبة لختان الصبى الذى يطلق عليه «العريس»، ويحمله حصان ويسير به فى موكب، أو زفة، كموكب العريس، فى حين لا يعرف الأب أو الأقارب شيئاً عن موعد ختان البنات. وبعض الآباء ينذرون ختان أطفالهم عند ضريح أحد الأولياء. وربما ينتظرون حتى موعد مولد هذا الولى لختان أطفالهم، أثناء الاحتفال به.

وعادة، يقوم حلاق القرية بعملية الختان، إلا أن ذلك غالباً ما يقوم به الآن أحد الأطباء. ولكن هذا لا يعنى اختفاء المراسم المصاحبة للختان، فهى لا تزال موجودة، ولكن أقل مما كانت عليه.

وتناول الباحث «على تيجانى الماحى»، من الخرطوم بالسودان، مسألة غريبة، وهى أكل لحوم الكلاب فى شمال إفريقيا. وهو يقول إن هذه العادة شاعت فى كثير من المجتمعات المسلمة التقليدية فى شمال إفريقيا، وغيرها من البلاد الواقعة جنوب الصحراء الكبرى. ولهذه العادة وجود تاريخى وجغرافى عميق فى القارة الإفريقية، كما تشير الأدلة المتوفرة. وهناك أسباب عدة توضح الدواعى التى جعلت الناس يأكلون الكلاب، وهى أسباب طبية، وأخرى تتعلق بالشعائر الدينية وتذوق الطعام. والمثير هو استمرار عادة أكل لحم الكلاب فى المجتمعات المسلمة فى شمال إفريقيا.

ويبدو أن أكل لحم الكلاب؛ باعتباره انعكاساً لبعض الحقائق البيئية والاقتصادية، ظل يلقى مقاومة سلبية من المسلمين. بل إن تحريم أكل لحم الكلاب تم التحايل عليه عن طريق الفلسفة، والمعتقدات المحلية التى تسمح باستمراره.

ويقدم البحث استعراضاً لممارسة أكل لحم الكلاب فى شمال إفريقيا، كما أنه يبحث عن أصوله ويدرس أغراضه مقابل التعاليم الإسلامية، إلى جانب أنه يبحث فى الوسائل التى تم بها التحايل على تحريم الإسلام لأكل لحم الكلاب.

ومن الإسكندرية، تقدمت منال جاد الله ببحث عن التأثيرات الأيكولوجية والثقافية فى لهجة المغاربة بفاس. وتقول الباحثة إنها تعلمت اللهجة المغربية؛ باعتبارها أداة فعالة فى دراستها الميدانية من بحوث سابقة. واعتمدت الباحثة فى بحثها على المنهج الأنثروبولوجى التقليدى؛ أى الملاحظة بالمعايشة، إلى جانب منهج تحليل المضمون. كما استعانت بالمنهج الوصفى التحليلى والمنهج المقارن للتوصل إلى أوجه التشابه والاختلاف بين العادات الكلامية فى كل من مصر والمغرب. وأظهرت الدراسة أن اللغة هى الوسيلة الأساسية لنقل التراث الثقافى والتنشئة الاجتماعية. كما أنها تؤثر فى كيفية رؤية الأفراد للعالم، كما أظهرت أثر البيئة على اللغة وتشابه المجتمعات البدوية فى خصائصها اللغوية، كما هو الحال بالنسبة إلى بدو المغرب وبدو مصر، رغم اختلاف المجتمعين فى اللغة عموماً.

وكان الغجر هم محور دراسة أميرة عبدالجليل حسين، من الإسكندرية، بعنوان «الغجر كنمط اجتماعى هامشى فى مصر». وهى تقول إن الغجر يمثلون نمطاً من أنماط الجماعات الهامشية، التى تعد ظاهرة ناتجة عن عمليات التهجين الثقافى والتلاقح بين مظاهر الحياة والتقاليد لمجموعتين متمايزتين من الأفراد. ورغم أن جماعة الغجر تعيش داخل نطاق المجتمع، أو الثقافة الكلية، فهى ذات نمط مميز من القيم والمعتقدات وطرق الحياة. ويختلف سلوك أفراد تلك الجماعة عن سلوك أفراد المجتمع الكلى، بدرجة تجعلنا نقول إن لها ثقافة خاصة بها. وهى تشير إلى تباين الجماعات الغجرية فى أنحاء العالم، من حيث الملامح الجسمانية، وأعدادها، وتنظيماتها، وأنشطتها الاقتصادية ودرجة استقرارها، وعلاقة كل منها بالمجتمع المحيط، ومدى تكاملها معه.

وتشير الباحثة إلى أن غجر مصر ينقسمون إلى ثلاث جماعات أساسية؛ هى الغجر، والحلب، والنور، إلا أن الغجر يطلقون على أنفسهم أسماء؛ مثل هجالة وطوايقة وشهانية وتتر وصعايدة وقردانية وطهواجية (هنجرانية)، ويعتقد أن هذه الجماعة جاءت من المجر (هنغاريا). وهم يعيشون فى تجمعات تضم مئات الأسر، وأخرى لا يزيد عدد الأسر فيها عن عشرات قليلة، وربما لا يزيد عن عشر أسر.

والعامل الذى ساعد على استقرار بعض جماعات الغجر فى مكان واحد لفترة طويلة، هوعدم حدوث سرقات، أو أى عمل من أعمال العنف فى القرية التى يقيمون فيها أو على أطرافها.

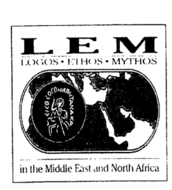
وتناولت فاتن شريف، من المنصورة، ظاهرة الحسد فى مجتمع رشيد. وشمل البحث مفهوم الحسد ومجالاته، إلى جانب شخصية الحاسد والمحسود، ومناسبات الحسد، وطرق الوقاية منه. وتضمن البحث أيضاً نماذج، دراسات للحسد وأنواعه وأساليبه. هذا، فضلاً عن الحسد فى المأثورات والمعتقدات الشعبية، وموقف المجتمع من الحسد والحساد.

واهتم سميح عبدالغفار شعلان، من مصر، بالطفل فى الثقافة الشعبية المصرية، من خلال بحثه عن الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال. وتركز البحث على أطفال قرية كفر الأكرم التابعة لمحافظة المنوفية. وقد حاول، فى دراسته، الكشف عن الممارسات الاعتقادية الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم عند جماعة محدودة تنتمى إلى ثقافة الفلاحين المصريين. هذا، إلى جانب تأثير الديانات السماوية والمعتقدات المصرية القديمة فى هذه الممارسات. وتناول البحث جوانب عدة من الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد، وتلك المتعلقة بعلاج تكرار موت الأطفال، وكذلك التى تدور حول علاجهم، علاوة على المعتقدات الشعبية الخاصة بموت الأطفال.

و «بقايا عبادة الشجر فى مصر» هو عنوان بحث صابر العادلى من بودابست. ويورد الباحث أغنية الأطفال الشهيرة فى مصر «يا طالع الشجرة». وهو يقول إنه، رغم حجة ما ذهب إليه المتخصصون من أن المأثور الشعبى قد يتضمن فى بعض الأحيان ما ليس منطقياً أو معقولاً، فإنه يبدو له أن نص هذه الأغنية يضرب بجذوره فى مصر الفرعونية، رغم كونه بالعامية المصرية المعاصرة. وفى رأيه أن هذا النص تجسيد لبقايا عبادة الشجر من مصر، ويدور حول شجرة الجميز المقدسة بالدرجة الأولى، وربما يتصل بالنخلة أيضاً. ويشير الباحث إلى وجود رسوم على جدران المقابر المصرية القديمة مما ينطبق على النص، إلى الحد الذى لا يحتاج إلى تعليق.

وأثارت الباحثة زابينا دوريمولر، من ألمانيا، مسألة كتب السحر. وهى تقول إن هذا النوع من الكتب يمكن تصنيفه على أنه نوع من النصوص الوظيفية، إلا أنها تقول إن البحث لا ينبغى أن يدور فقط حول النوع الذى تنضوى تحته كتب السحر، بل يجب أن يتعدى ذلك إلى أهداف الكتابة والدوافع التى وراءها. فكل هذا لابد أن يخضع للتحليل. وهى تثير تساؤلات عدة؛ مثل ماذا نقول عن المؤلف والمتلقى المقصود، وكيف نحدد مجال التطبيق، وكيف نحدد وظائف تلك الكتب بالرجوع إلى الساحر وزبائنه. وتجيب الباحثة عن هذه التساؤلات من خلال تحليل مثال للكتب السحرية، وهو مخطوط من القرن الثامن عشر؛ حيث تشير إلى أن بحث هذا الموضوع مازال فى مراحله الأولى؛ حيث لم تول الدراسات الحديثة إلا قليلاً من الاهتمام بالكتب السحرية فى إطار الدراسات الأدبية. وقد اهتمت الباحثة، أيضاً، ببعض الممارسات والظواهر المتعلقة بالسحر؛ مثل التمائم، والجن، والتوسل، والرقى، والبخور... وغيرها.

وكانت العادات والمعتقدات موضوع بحث آفى شيفتيل، من جامعة ليدز البريطانية، بعنوان «العادات والتقاليد والمعتقدات كما تعكسها الأمثال العربية»، وهو يقول إن الأمثال جزء لا يتجزأ من نفسية المنطقة التى تشيع فيها. والأمثال العربية لا تخرج على ذلك. وحيث إن اللغة العربية، منذ ظهور الإسلام، وهى لغة ملايين المتحدثين بها الذين يعيشون فى منطقة مترامية الأطراف، ويتحدثون لهجات عربية عدة، ويشتركون فى عادات وتقاليد ومعتقدات مختلفة؛ فليس من المستغرب أن ينعكس كل ذلك على آلاف الأمثال العربية الموجودة فى الفصحى والعامية. ويسعى الباحث، فى ورقته، إلى تعقب بعض العادات والمعتقدات التى كانت، ومازال، سائدة بين العرب. وهو يقوم، فى الوقت نفسه، بإبراز بعض الجوانب الاجتماعية الثقافية، من خلال تفسير الأمثال العربية.





تأملات فى.. الأدب المصرى القديم

تأليف : لويس بقطر
عرض : توفيق حنا

صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الشباب العدد ٢٨ عام ١٩٩٥) ، ويصدر عن هذه الهيئة النشطة والجادة سلاسل أخرى عدة: «أصوات أدبية» ، «كتابات نقدية» ، «الثقافة الجديدة» ، «الأدباء» ، «إبداعات» ..

يحدد لنا المؤلف هدفه من تسجيل هذه التأملات: «الواقع أن الفكرة التى أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً على فكرة التواصل؛ فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه. وهذا الخيط من السهل تبينه، لأننا فى أغلب الأحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة. إننا محكومون فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح. ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده، ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة» . وحتى يمكن أن يتحقق هذا الهدف يؤكد لنا المؤلف فى مواضع كثيرة من تأملاته أهمية دراسة وجمع المأثورات الشعبية، يقول : «لعل البداية بالتعرف على فنوننا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد فى أشكاله الجديدة المتعددة» .

ويقول محذراً وداعياً إلى الإسراع بجمع التراث الشعبى: «ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيهية كالتليفزيون والفيديو لا تترك حيزاً معقولاً لازدهار فنوننا الشعبية، رغم أنها يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فى هذا الاتجاه. ومن هنا أهمية اللجوء إلى كل الوسائل المختلفة التى تساعد على تسجيل ودراسة حضارتنا فى تواصلها» .

وهناك قضية أخرى دارت حولها هذه التأملات وهى قضية المسرح فى مصر القديمة.. يقول المؤلف : «لقد ثار جدل طويل؛ هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا؟ ومازال هذا الجدل قائماً حتى اليوم. وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الإيجابية والسلبية فى هذه المساهمات» .

ويستعرض لنا المؤلف مساهمات علماء المصريات: «زيته» و «دريتون» و«فيرمان» ، ثم يحدثنا عن الدراما القديمة عند اليونان والهند والصين واليابان، وينتهى إلى هذه الحقيقة: «لابد أن نأخذ كل مكونات المسرح القديم فى الحسبان؛ من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت، فى إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو أسطورة، علينا أن نتملك فهم أدوات المسرح وأن نعى جوهره، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود وضيق أفق، والمهم أن نتجنب البدء من نموذج درامى معين، أو الاقتصار على عنصر واحد كالحوار مثلاً» . ثم يحدد لنا لويس بقطر نظرته وطريقه فى البحث عن ملامح

الدراما المصرية: «إن النظرة الجديدة التى نقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة، ومتخلفين من جمود النظريات، التى عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها، يجعلنا أكثر قرباً من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه، ألا وهى ملامح الدراما المصرية». ويقول لويس بقطر محدداً مجال دراسته ومنهج بحثه: «ونأمل أن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة، وهو يتعرض لمهرجان الإله أوزيريس فى شهر كيهك، يلقى ضوءاً على صحة توقعاتنا، ثم يقرر: «إن أسلم الطرق أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان، ونضع أيدينا على موضوعه وأحداثه وطرق التعبير فيه».

وكان لويس بقطر موفقاً كل التوفيق فى اختياره مهرجان أوزيريس، وذلك ـ كما يقول المؤلف ـ «إن أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين؛ فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثى أوزيريس، إيزيس، حورس غنية بالمشاعر الإنسانية، قريبة إلى وجدان البشر.. إن هذه الأسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى، واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة، بل عاشت بصورة أو بأخرى حتى عصر البطالمة والرومان». ويحدثنا عن ملامح الدراما الأوزيرية وعن موضوعها: «إن الدراما الأوزيرية هى معالجة درامية لفصول معينة من الأسطورة الأوزيرية، وكانت تستغرق أياماً متعددة فى شهر كيهك، فى وقت تتسم فيه الطبيعة بالانتقال من الموت إلى الحياة، وكانت وسيلة العمل المسرحى هى الأسلوب الغنائى بالإضافة إلى النصوص الدرامية».

ويقرر المؤلف هذه الحقيقة التى تقوم عليها الدراما الأوزيرية: «إن عزل النصوص عن الأسطورة، أو عزلها بعضها عن البعض، يقضى على المدلول الدرامى للأسطورة»، ويقول: «ليس المهرجان الأوزيرى نصاً واحداً يؤدى فى ساعة أو ساعتين على خشبة مسرح متميزة؛ بل هو أقرب إلى عرض شامل تشترك فيه الكلمة والأغنية والرقصة، يستغرق أياماً تصور أحداثاً من أسطورة أوزيريس على مستويات مختلفة تمتد من أعماق المعبد إلى المواكب العامة»، ويقول لويس بقطر موضحاً الجانب الإنسانى فى موضوع هذه الأسطورة: «لقد كانت قصة أوزيريس وصراعه مع أخيه ست وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة».

ثم يقدم لنا المؤلف نصوصاً من دراما أوزيريس، ترجمها فى لغة بسيطة سلسة، فى لغة مسرحية أقرب ما تكون إلى لغة المسرح الشعرى.

ولعل أهم وأخطر فصول هذا الكتاب الفصلين اللذين تحدث فيهما المؤلف عن «العناصر الدرامية فى مهرجان أوزوريس فى شهر كيهك»، و«من الأدب الأوزيرى الدرامى». ويحدثنا المؤلف عن المهرجانات المصرية باعتبارها «الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح»، ويقول: «الإطار الذى نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطاً أكثر تجانساً وتقارباً؛ فالمهرجانات والأعياد المختلفة كانت الفرصة الأساسية التى فيها برزت الحاجة إلى الألوان المختلفة من الأداء المسرحى، وليس هذا بالشىء الغريب فالدراما، وخاصة فى مراحلها الأولى، لا تعيش دون الناس فى تجمعاتهم، وباعثها استعادة حدث دينى أو أسطورى أو تاريخى أو حدث مرتبط بالطبيعة. إن هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامى ملائم تترعرع فيه الأنشطة الفنية المختلفة، وليس من قبيل الصدفة أن تصبح المهرجانات والأعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحى».

ولا يغيب عن لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة التى تربط هذه المهرجانات بالموالد الشعبية التى تنتشر فى بلادنا.

يقول: «ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد من حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد».

ويحدثنا بقطر فى تأملاته عن الشعر المصرى القديم: «لا جدال فى أن مصر سلكت طريقها الخاص فى التعبير الشعرى، فهى لم تعرف الملاحم كما عرفتها اليونان، بل جاء الشعر تعبيراً عن قضايا شغلت المصرى القديم ربما بشكل يتميز عن شعوب وحضارات أخرى. ولما كانت قضية الموت والحياة هى أحد محاور التفكير المصرى القديم، فقد جاء الشعر تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر التى تثيرها هذه القضية، ولهذا كانت نصوص الأهرام وما تحتويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعرى بداية على هذا الطريق»، وبجانب هذا عبروا عن كل ألوان النشاط الإنسانى: «كتبوا فى الحب، وغنوا أثناء العمل، وفى احتفالاتهم الفرحة والحزينة، وابتهلوا ومجدوا آلهتهم شعراً». ويحاول لويس بقطر الإجابة عن هذا السؤال: «كيف نميز بين الشعر والنثر؟ وكيف نحدد أن هذا النص شعر أو نثر؟» ويقول: «هذه ليست مسألة بسيطة، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة، ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة، وتصبح مقاطع الكلمة مجالاً للتخمين، وفى أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطى، لأن كلمات كثيرة من اللغة القبطية تعود إلى المصرية القديمة، وفى القبطية نظام كامل من الحروف المتحركة والساكنة»، وعن موسيقى الشعر وأوزانه يقول: «لاجدال فى أن قضية الموسيقى والأوزان فى الشعر المصرى القديم مسألة صعبة، ولكن هناك بعض

التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لوناً من الفارق بين الحديث السردي الواقعي واللغة الشعرية التي تعمد إلى التلوين والتنغيم في المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية»، ولقد تمكن لويس بقطر من ترجمة النصوص الشعرية التي قدمها في تأملاته هذه الترجمة السلسة البسيطة التي حاولت أن تحتفظ بموسيقى النص الشعري القديم .. يقول : «إن الترجمة هنا لا تعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصري القديم مع الأخذ في الاعتبار الترجمات المختلفة، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيراً صعوبات النصوص النثرية»، ويخرج من هذه التجربة بهذه الحقيقة المهمة .. يقول: «يهمني أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصري القديم وأدبنا الشعبي في الصورة والإحساس». وعندما يحدثنا عن أغاني العمل يقول : « من الأشياء التي تدعو إلى الملاحظة أن أغلب أغانيهم وخاصة أغاني العمل يتقاسم كلماتها مغن وكورس، وتدور على صورة حوار، وهذا ليس غريبًا عن أغاني العمل في تراثنا الشعبي الحديث»، وتقود تجربة الترجمة للويس بقطر إلى هذه الحقيقة التي تؤكد وحدة تاريخنا المصري وعن اتصاله وتواصل مراحله المختلفة يقول : «هناك أكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية المصرية .. كلمة «خسف» نستخدمها كثيراً في العامية، نقول مثلاً: «خسفت بيه الأرض»، وهذا الفعل «خسف» موجود في المصرية القديمة ...» وبعد أن يسجل بعض الأمثلة الأخرى يقول: «هذه بعض أمثلة توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية، بالإضافة إلى بعض أوجه الشبه في تركيب الجملة» (هامش ٤ ص ٢٧١).

وعن القصة في مصر القديمة يحدثنا لويس بقطر : «شيء يستلفت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلاف سنة على الأقل، وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحى الأسطوري والمنحى الواقعي، بين السرد واستخدام الحوار، بين استخدام شخوص إنسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة»، ثم يقدم لنا قصة من قصص الدولة الوسطى «البحار الذي غرقت سفينته»، ويقول عنها : «نجد نمطاً جديداً يغلب عليه الطابع الأسطوري؛ فالقصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة الحجم في جزيرة نائية تتكلم وتتعامل كأنها كائن بشري أو إله من الآلهة القديمة في صورة حيوان أو طير»، ولعل هذه القصة هي الأصل لقصة السندباد وقصص البحر الأخرى؛ فالقصة تدور حول أهوال البحر وما يلاقيه البحار في رحلاته من كائنات غريبة، وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصري القديم ورحلة «أوديسيوس» عائداً إلى اليونان أو قصص السندباد في «ألف ليلة وليلة»، ويقول لويس بقطر: «إنها قصة الإنسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياد الصعاب»، ويقول أيضاً : «وربما ذكرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ثم محاولة أن يرتب حياته بقصة روبنسون كروزو»، والمؤلف يخصص فصلاً لقصة أخرى من قصص الدولة الوسطى وهي قصة «الفلاح الفصيح»، يحدثنا عنها تحت هذا العنوان الدال والذي يوضح موقف المؤلف الإنساني والسياسي «نصوص من شكوى الفلاح الفصيح .. المدلول السياسي»، في هذه القصة: «تصوير للواقع المر الذي يعيش فيه الفقراء، والتسلط والتحكم الذي يمارسه أصحاب السلطة، وهنا نجد دوراً أكثر وضوحًا للحوار ... وتنتهي القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح». ويحدثنا عن هذا المدلول السياسي لهذه القصة: «إذا كانت قضية الديموقراطية تحتل اليوم مكاناً بارزاً من كفاح الشعوب العربية، وإذا كان افتقار الديموقراطية يصاحبه هموم على حرية الإنسان، حريته في الصراع ضد كل أنواع الاستغلال، فإن الصراع من أجل الديموقراطية هو الصراع من أجل حياة أفضل على المستوى الإنساني والمستوى الاجتماعي. ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الإنسان ضد الظلم والقهر، وإن كانت الصورة العامة التي تقدم لنا عن مصر الفراعنة، مصر الجموع المسكينة المغلوبة على أمرها، فلابد من وقت وجهد حتى ينزاح الركام عن وجه مصر الحقيقي، مصر التي زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف».

لعل الهدف البعيد وراء هذه التأملات هو التوضيح والكشف عن وجه مصر الحقيقي «مصر التي زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف».

وهذه القصة توضح لنا موقف الإنسان المصري - قديماً وحديثاً - ضد كل ألوان الظلم والقهر ..

ولقد قدم المخرج المصري صاحب «المومياء» فيلماً تسجيلياً رائعاً عن هذا الفلاح المصري الفصيح .. هذا المخرج المصري الذي أعد كل شيء لفيلم عن «إخناتون» .. هذا الشاعر المصري الثائر .. ومات شادي عبد السلام دون أن يتمكن من تحقيق حلمه ..

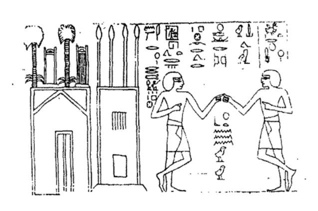
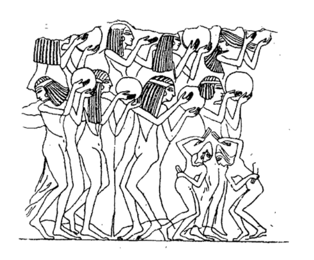
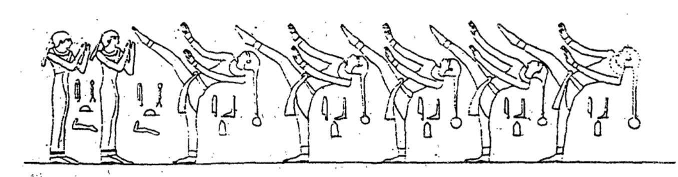
وأحب أن أقدم لك نموذجًا لترجمة لويس بقطر للشكوى الثانية :

«أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان

أن يتحول رجل مستقيم إلى غشاش

انظر .. إن العدالة تهرب من أمامك، بعد أن طردت من مكانها

أن الحاكمين يصنعون الشر




القضاء يخطفون، يسرقون الكلمة صدقها، ويلونونها .. إن الحاكم نهاب
صانع العوز كان من واجبه إزالة العوز . . .
يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر .

وفى شكوى الفلاح الفصيح التاسعة والأخيرة يقول فى قمة ثورته وتمرده:

«لا تغمض عينيك عما تراه
لا تقس على من جاء يشكو لك
انفض هذا التكاسل
اجعل كلماتك تسمع
دافع عمن يدافع عنك
لا تسمع للكل
اسمح لكل رجل أن ينال حقه...

ويقول الفلاح أخيرًا معبرًا عن يأسه:

«انظر.. إنى أشكو لك وأنت لا تسمعنى سأذهب وأشكو إلى الإله أنوبيس» .

وكأن هذا الفلاح المصرى يقول بلغة عصرنا الذى نعيش فيه: «أمرى إلى الله» .

ويقول عن ترجمته لشكاوى الفلاح الفصيح: «ورغم أنى استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة مقتطفات من هذه القصة، إلا أن العامية أكثر قدرة واحتواء لروح النص وتعبيراته حتى التشابه فى بعض الكلمات» .

ومن أدب الحكمة يقدم لنا المؤلف هذا النص من تعاليم «أين أم أوبى» (الدولة الحديثة ١٥٥٠ ـ ١٠٧٥ ق.م)

«احذر أن تسرق فقيرًا
أن تصرخ فى وجه أعرج
أن تمد يدك على رجل عجوز
أن تقاطع رجلاً كبير السن
لا تشترك فى عمل غش
، ترغب فى مصاحبة من يقوم بهذا العمل» .

ويؤكد لويس بقطر هذه العلاقة الوثيقة بين أدبنا المصرى القديم وأدبنا الشعبى الحديث.. من تعاليم «غنخ شيشق» (العصر البطلمى) نقرأ هذه الأمثال التى تشبه إلى حد بعيد أمثالنا الشعبية التى نرددها الآن:

«احترم أباك وأمك حتى تنجح
لا تعارض فى موضوع أنت فيه مخطئ
إن من لا يجمع خشبًا فى الصيف لايستدفئ فى الشتاء .
إذا صنعت خيرًا لمائة رجل واعترف بالجميل واحد منهم فلم تخسر شيئًا .
اعمل الخير وارمه فى النهر، عندما يجف ستجده»

ونحن نقول الآن «اعمل الخير وارمه فى البحر» .

ويقول معلقًا على هذا التشابه : «هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبى القديم والحديث، ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف، والوصول إلى تفسير سليم على ضوء حركة التاريخ» .

ومن النصوص الثورية يقدم لنا لويس بقطر هذا النص «الذى يعود إلى المرحلة اللاحقة لانهيار الدولة القديمة»، ويحمل هذا النص عنوانا دالاً هو «أموت أو لا أموت» .. وهنا نذكر الحديث الشخصى الذى يردده هاملت «أكون أو لا أكون» ويقول المؤلف : «ربما تكمن أهمية هذا النص» «أموت أو لا أموت» فى أنه يبلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة، فالنفس فى حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ولا يستعجل الموت، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد فى العدم. ومن الأشياء اللافتة إلى النظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته فى الموت على تغير الأحوال الاجتماعية؛ فالناس أصبحوا أشرارًا، والخير اختفى من العالم، والعدالة لم يعد لها مكان، وهى فكرة تتردد فى تواصل غريب. إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطى لفكرة الموت مفهومًا ملموسًا، وكأنه رغبة فى التمرد والاحتجاج على حياة قاسية، وتقرب هذا النص من كل النصوص المعاصرة التى تنقد المظالم الاجتماعية وتدعو إلى عالم أفضل. وفى الهامش يقول المؤلف ـ تعليقًا على هذا النص الذى يدور حول رجل زهد فى الحياة ويفكر فى الانتحار ـ يقول : «يزخر أدبنا الشعبى بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة.. تأمل النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى كتابه «الأدب الشعبى» ـ الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ص ٩٦:

«سبع الفلا دخل الغاب وحمل الهم
والفار بنى له جنينة وردها ينشم
والعم عملوه بداية والبداية عم
تأخر ولاد السبوع ونقدم ولاد الكلب تحكم
دا الكلب لما حكم قال له الأسد: يا عم»

يقول هذا الزاهد وكأنه يبرر رغبته فى الانتحار:

«مع من أتكلم اليوم
إنى مثقل بالمتاعب

لافتقادى صديقاً حميماً
مع من أتكلم اليوم
الشر الذى يطوف العالم
لا نهاية له
الموت أمام عينى اليوم
كرائحة شجرة المر
كالجلوس تحت شراع فى يوم عليل النسيم».
ثم يقول أخيراً :
«الموت أمام عشى
كرجل يحن إلى بنيه
بعد سنوات من الأسر».

ولكن نفسه ترفض من صاحبها هذا الموقف الاستغلالى وتقول له : «وقالت نفسى: ارم الشكوك بعيداً يا رفيقى وأخى، تمسك بالحياة، ولا تتطلع إلى الغرب».

وتنتهى هذه التأملات - الجديرة بالتأمل والمناقشة - بأشكال التعبير الفنى.. يحدثنا المؤلف أولاً عن الرقص فى مصر القديمة.. ثم عن الموسيقي في مصر القديمة.. وينتهى الكتاب بصفحات خصصها لصور ولوحات عن الرقص والموسيقى (٢٣ صفحة).

واعتمد فى حديثه عن الموسيقى المصرية القديمة على ما كتبه هيكمان وويلكنسون.

وهو حريص فى كل تأملاته على توضيح وتأكيد وحدة تاريخ مصر وعلى اتصاله وتواصله، يقول فى نهاية حديثه عن الرقص «من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة فى تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا فى شموله...».

ويحدثنا عن أهمية دراسة التاريخ: «.. إن العودة إلى الماضى ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر. إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة، يستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وإن تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل».

ثم يوجهنا المؤلف إلى أهمية دراسة التراث الشعبى: «ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدينة، فى شمال مصر وجنوبها، فى الواحات والنوبة. وحتى يكون هذا المسح شاملاً لابد أن يقوم على منهج تاريخى، نرى المتشابهات ونرجع إلى الوراء ونتابع المتغيرات، لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك». ويوضح المؤلف دعوته بهذه الكلمات: «لقد حكى سامى جبره إلى دريتون عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات إيزيس عند جثمان أوزيريس، وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة، وكيف جعلت بابنها حورس، ويقول أيضًا: «إن رقصات كالتحطيب مثلاً تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى».

«لقد مارس المصريون الرقص - كما يقول المؤلف - فى مناسبات كثيرة؛ فى الأفراح والأحزان، فى الولائم والأعياد، أثناء العمل أو الراحة، مارسوه فرادى وجماعات، نساءً ورجالاً وصغاراً، مارسوه بمصاحبة الموسيقى، أو بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع، مارسوه محترفين وهواة، كهنة ورجالاً عاديين، مارسوه بأنواعه المختلفة من الأكروبات حتى الأشكال التعبيرية التى تصور حدثاً فى أسطورة. وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التى تصور مظاهر الحياة المختلفة».

ولعل هذا النص يؤكد لنا أن ما ندعوه برقصة البطن، رقصة دخيلة ولا تمت بصلة إلى ألوان الرقص التى مارسها المصريون، ولعل مهارة الراقصة المصرية فى أداء هذه الرقصة يعود أولاً وأخيراً إلى قدرة ومهارة ورشاقة الجسم المصرى على أداء كل حركات الرقص من الأكروبات حتى الباليه..

ويدعونا المؤلف - مرة أخرى - إلى الإسراع بجمع المأثورات الشعبية وبخاصة تلك المتعلقة بالرقص يقول: «لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن، كان من الممكن أن تلقى ضوءاً على خط التواصل، ولهذا يتحتم الإسراع فى عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنوننا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول. وربما كانت المناطق النائية التى لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الأماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنوننا الشعبية».

تأملات لويس بقطر جديرة بالقراءة الجادةوالمناقشة الهادئة فهى ممتلئة بالقضايا التى تستحق مناقشتها والإفادة منها.. وهذا الكتاب إضافة جادة ومهمة فى المكتبة التاريخية وفى مكتبة التراث الشعبى..

وليست هذه الكلمة، التى حاولت أن أقدم بها هذه التأملات، إلا مجرد دعوة للتأمل فى هذه التأملات الصادرة عن عقل مستنير وقلب ممتلئ بحب مصر وتراثها العريق وتاريخها الواحد المتصل والمستمر بغير انقطاع.

دراسات أكاديمية فى

الفولكلور المصرى

خلال ١٩٩٥

مصطفى شعبان جاد

خلال عام ١٩٩٥، نوقشت عدة أطروحات علمية فى مجال الدراسات المهتمة بعلم الفولكلور. وقد احتضنت أكاديمية الفنون الإشراف العلمى على هذه الأطروحات من خلال ثلاثة معاهد متخصصة لكل منها منهجه العلمى الخاص فى البحث والتحليل، وهى: المعهد العالى للفنون الشعبية، الذى نوقشت فيه دراسة فى مجال الأدب الشعبى، وأخرى فى مجال الثقافة المادية، ثم المعهد العالى للموسيقى العربية، الذى ناقش دراسة فى مجال أداء الموال، ثم المعهد العالى للموسيقى (الكونسرفتوار)، الذى نوقشت فيه هذا العام أول رسالة فى مجال «الإثنوميوزوكولوجى» عن الأغانى القصصية الشعبية المصرية. فكانت المحصلة النهائية: دفعات جديدة فى إطار البحث العلمى الجاد فى مأثوراتنا الشعبية المصرية.

الشعر الصوفى الشعبى

تنطلق هذه الدراسة من تصور مؤداه: أن أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، وخاصة المتصل منها بالمعتقدات، هى من أهم الأدوات إنباءً عن تصورات أبناء الثقافة الشعبية عن العالم، وعن علاقة الإنسان بالكون وبالخالق. ولهذا اتجهت الدراسة إلى الشعر الشعبى بوصفه موضوعاً للبحث، على أساس أنه أحد الأنماط الفنية الشعبية الكاشفة عن معتقدات مبدعيه وتصوراتهم، وعن طرقهم فى التعبير عنها فى قالب فنى.

ويشير الأستاذ (إبراهيم عبد الحافظ) إلى أن هذه الدراسة تهدف إلى «جمع كم مناسب من مادة الشعر الصوفى الشعبى المؤدى فى الموالد والليالى وساحات الأولياء، بغرض دراستها وإتاحتها للدارسين فيما بعد، بالإضافة إلى اكتشاف بعض الجوانب الفنية والجمالية الخاصة بهذا النمط من الشعر، ورصد الظواهر الثقافية التى تؤدى فيها نصوصه، والتعرف على مؤدى هذا النمط (المنشدين) باعتبارهم مبدعين (أداءً وابتكاراً أو تأليفاً)، ثم التعرف على علاقة هؤلاء المؤدين بجمهورهم من المشاركين.

وقد حاولت الدراسة الإجابة عن سؤالين أساسيين، هما:

١ - إلى أى حد أثرت المعتقدات والتصورات، ذات الأصل الدينى وغيرها، فى تشكيل الشعر الصوفى الشعبى؟

٢ - ما الخصائص النوعية لهذه النصوص، من خلال دراستها فى سياقها الثقافى، ومناسبات الأداء الخاصة بها؟

ويقدم الباحث، فى بداية رسالته، تعريفاً لمفهوم الشعر الصوفى الشعبى وفق معايير ثلاثة، هى:

(أ) التزامه الشكل الأدبى الشعبى قالباً للتعبير، مثل الموال والدور والزجل وغيرها، وتوسله بالعامية، برغم أنه ينشد مع الشعر الصوفى الفصيح.

(ب) التزامه التعبير عن وجدان جماعة معينة من الصوفية هم الدراويش أو (الفقراء)؛ وهم جماعة من أتباع الطرق الصوفية، يميلون إلى الجانب العملى، ويبتعدون عن الجانب الفلسفى.

(جـ) اتخاذه المناسبات الشعبية الخالصة مجالاً له، مثل الموالد، والليالى، وساحات الأولياء.

وقسم الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) دراسته إلى ثلاثة أبواب وخاتمة. تناول فى الباب الأول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، مستعرضاً، بإيجاز، بعض الإسهامات النظرية فى مجال الفولكلور، وبعض الدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث. كما تناول الباحث الإجراءات المنهجية التى استعان بها فى جمع مادته، والصعوبات التى واجهته؛ حيث اعتمد على طريقتين لجمع المادة، وهما: الجمع من ميدان الأداء الطبيعى فى الموالد والليالى، والجمع فى مقابلات مع الرواة (المنشدين)؛ حيث قام بتسجيل لعدد ١٢ منشد من منشدى الذكر، اختار ثلاثة منهم لإجراء دراسة متعمقة عن طرق أدائهم التى قام برصدها فى موالد سيدى أبو المعاطى، بالقرب من نوب طحا، والغنيمى بالقشيش، والأعصر ببهتيم، ومصلح سلامة بالخانكة... إلخ.

وتناول الباحث، فى الباب الثانى من الدراسة، الملامح الثقافية لمنطقة الدراسة (محافظة القليوبية)، وبصفة خاصة الظواهر الثقافية شديدة الصلة بموضوع الدراسة. وفى الفصل الثانى، من هذا الباب، يورد الباحث النماذج المختارة للنصوص الميدانية للشعر الصوفى الشعبى موثقة توثيقاً علمياً، ومصنفة على أساس موضوعى؛ حيث صنفت المادة إلى أقسام أربعة رئيسية، هى: التوحيد، والمديح، والتوسل والاستغاثة والمدد، وتعاليم الدراويش والوعظ، ويندرج تحت كل قسم منها موضوعات فرعية متعددة. ويعرض الباحث، فى الفصل الثالث، للأداء والمؤدين والجمهور، كما يرصد تقاليد الأداء ويفرق بين نوعين منها، هما:

١ ـ تقاليد الأداء داخل الطرق الصوفية.

٢ ـ التقاليد الخاصة بالأداء فى الموالد والليالى.

وفى الفصل الرابع، من الباب الثانى، تتناول الدراسة أساليب أداء النص الصوفى فى الموالد والليالى من خلال التمييز بين النص المطبوع والنص المؤدى الذى يخضع لتبديلات وتعديلات من قبل المؤدين، ثم ينتقل إلى وصف ليلة إنشاد كاملة لأحد المنشدين (أحمد بعزق) فى مولد سيدى أبو المعاطى.

وقد خصص الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) الباب الثالث والأخير من دراسته لتحليل نصوص الشعر الصوفى الشعبى تحليلاً لغوياً، فيعالج الفصل الأول منه تعريف الرمز، أو ماهيته، ويحدد الرموز الصوفية فى نوعين:

١ ـ الرموز النصية (القولية)، مثل رمز المرأة، ورمز الخمر، والرموز المسيحية... إلخ.

٢ ـ الشعائر والإجراءات الصوفية ذات الدلالة الرمزية، وهى مجموعة الطقوس والمناسك ذات الدلالات الرمزية، مثل شعيرة الذكر، والعهد، والخلوة، ولبس الخرقة، والشرب.. إلخ.

ويشير الباحث إلى شعيرة «العهد» بأنها «تتخذ رمزاً على الميثاق بين المريد وشيخه بشهود، هم الله والنبى»، ويورد أحد النصوص الدالة على هذه الشعيرة:

ياواخد العهد عن شيخك وعن عمك.

دا العهد غالى.. وفيه نور هايلمك.

إن صنت عهدك هتبقى من رجال عمك.

وإن خنت عهدك هتحرم من رضا عمك.

دا أمر عمك كأنه أمر أبوك وأمك.

أما الفصل الثانى، من هذا الباب، فيرصد فيه الباحث الرمز وتشكيله الفنى فى النصوص الميدانية التى عكف على جمعها، ويلفت النظر إلى إطلاق الأسماء والصفات الأنثوية على الجلالة مثل صفية وبهية. ومن خلال أربعة نماذج، تأتى محاولة الباحث لتناول الرمز ودلالته فى سياق النص الشعبى عن طريق فك شفرات النص مستخدماً منهج التحليل الأسلوبى، ومبيناً دلالات بعض الألفاظ مثل: الخمار، خمار جمع الصفا، الدير، الشماس، الدن.. إلخ.

وفى الفصل الثالث، من هذا الباب، يعرض الباحث لخصوصيات التعبير فى الشعر الصوفى الشعبى والتى حددها فى الخصوصيات الشكلية والموضوعية واللغوية. ويقول الباحث ـ فى سياق حديثه عن الخصوصيات الموضوعية ـ : «إن المديح المرتبط بالبطولة يتدرج من مدح النبى إلى مدح آل بيته، ثم إلى الأولياء بذكر كراماتهم، التى غطت حيزاً كبيراً من النصوص المؤداة، وتتكثف قصص الكرامات الطويلة المنظومة زجلاً فى نصوص قصيرة(شروح) ومن أمثلة ذلك:

سيدى إبراهيم مقامه عالى على الصُلاّح.

راحت له الوليّه علشان تزوره ولدها راح.

قالت جيت أزورك ياقطب، ولدى أخده التمساح.

اتحرك ابن أبا المجد، فى خلوة وسره لاح.

شاور على البحر بإيده، جاله الولد راكب التمساح.

واختتم الباحث (إبراهيم عبد الحافظ) دراسته بأهم النتائج العلمية التى توصل إليها، والتى كان من بينها ما يلى:

١ ـ إن كثيراً من أشكال التعبير فى الشعر الصوفى الشعبى، كالشروح، والأزجال، وغيرها، قديم تاريخياً؛ حيث يعتقد أن بعضها يعود إلى القرون الأولى للتصوف، كما أن هذه الأشعار تميل إلى مزج الأفكار والمعتقدات الصوفية النابعة من المستودع الأساسى فى النصوص الرسمية، مثل الحب الإلهى، والنبوى، والخمر، وما إلى ذلك، بالمعتقدات الشعبية الأخرى المتمثلة فى كرامات الأولياء، وحكومة الباطن، وغيرهما.

٢ ـ يقسم المنشدون مناسبات إنشاد الشعر الصوفى إلى قسمين:

(ا) الإنشاد الصوفى «الشرعى» القائم حالياً داخل الطرق الصوفية.

(ب) الإنشاد «بالعدة أو الحانة» بمصاحبة الآلات الموسيقية، وهو النوع السائد فى الموالد والليالى حالياً، بحيث يمكن التفريق بين تقاليد الأداء فى كل نوع منها.

٣ ـ أحدث المبدعون والمؤدون (المنشدون) تحويراً على القالب الشعبى المعروف بالموال، فاستبدلوا به مصطلحاً آخر لنصوصهم وهو «الشرح»، ويبررون ذلك بأنه لا يسوغ أن يطلق على نصوص فى التوحيد والمديح النبوى وتعاليم الصوفية مواويل، لأنها تحمل معانى صوفية تشرح القلب والصدر، وهى تشرح هذه المعانى، حتى تصبح مفهومة لدى الدراويش وعامة الناس. وقد امتد التحوير فى شكل الموال حتى أنه يسير على قافية واحدة، وروى واحد أحياناً مهما طال عدد شطراته، مع تعدد الأفكار والموضوعات التى يحتويها الشرح الواحد مثل التوحيد، الخمر، التوسل، المديح... إلخ.

٤ ـ يشترك الشعر الشعبى الصوفى فى بعض السمات مع الشعر الشعبى عموماً، ومن ذلك الميل إلى التكرار، والتشخيص، وتحوير شكل الكلمات فى نهاية الشطرات، بينما يختص ببعض السمات مثل: التكثيف (إيراد قصة الكرامة الطويلة فى شرح قصير)، واستخدام ألفاظ ذات دلالات معنوية عالية.

٥ ـ برغم اعتماد المنشدين على مصادر مدونة معروفة، بالإضافة إلى المصادر الشفاهية تماماً، فإن أهم ما يميز الجانب الشفاهى هو اعتماده على الصيغ الشفاهية التى تعتمد على بعض الصيغ الصوفية المحفوظة.

وفى النهاية، تتنبأ الدراسة باستمرار هذا النمط؛ وذلك لارتباطه بإحدى الشعائر الصوفية وهى الذكر، ولارتباطه بمناسبات شعبية ذات جذور تاريخية وهى الموالد والليالى، برغم ما يعتريه من تغير، وتنوع، وتطوير عبر الزمن.

* * *

أشغال الخشب فى العمارة الشعبية

تكمن أهمية هذه الدراسة فى تناولها لجانب من الثقافة المادية يتمثل فى أشغال أخشاب العمارة الشعبية، والكشف عن الدلالات الوظيفية والجمالية والاعتقادية فى السياق العام لثقافة مجتمع البحث. وتعد أشغال الخشب ضمن أهم مكونات البيت الريفى التقليدى الذى تعرض للكثير من مظاهر التغير، شملت نمطه وطريقة بناءه، مما تترتب عليه تعرض الكثير من الدور لظاهرة الهدم بما تحمله من أنماط معمارية ونقوش زخرفية.

وتقع دراسة الباحث (حنا نعيم) فى مقدمة وبابين رئيسيين، ويسجل الباحث، فى مقدمة الدراسة، أهم الأهداف التى يسعى للوقوف عليها، ومنها:

ـ دراسة مجتمع البحث للكشف عن الظروف التى أدت إلى ظهور أنماط من العمارة التقليدية لها أبعادها الاجتماعية والثقافية، وما يحمله هذا المجتمع من ثقافة تقليدية تنعكس على شكل المسكن واستخدامه، وكذلك العادات والتقاليد التى تم من خلالها اختيار المكان وطقوس البناء.

ـ دراسة أشغال أخشاب العناصر الإنشائية الداخلة فى عمارة البيت، كأعتاب الأبواب والأسقف والسلالم والأعمدة بأنواعها وأشكالها.

ـ دراسة أشغال أخشاب العناصر الفراغية الموجودة بالبيت كالأبواب والشبابيك، والشرفات (التراسينات) بأنواعها وأشكالها.

ـ الكشف عن العناصر المكونة لأشغال الخشب، والعلاقات البنائية بين هذه العناصر، فضلاً عن الوظائف المتعددة لها فى الثقافة الكلية للمجتمع.

ويتناول الباب الأول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة؛ حيث يعرض الباحث لمفاهيم الدراسة والدراسات السابقة. أما

الفصل الثانى - من هذا الباب - فيقدم فيه الباحث للمناهج، وأدوات البحث، والإجراءات المنهجية، ومشكلات العمل الميدانى التى واجهته أثناء جمع المادة.

أما الباب الثانى، فقد أفرد فيه الباحث فصلاً لمجتمع البحث، ومراحل وأنماط بناء الدار بقرية ميت يعيش، ثم انتقل للحديث عن المبدعين ومهاراتهم الفنية فى فصل مستقل، من خلال خمسة محاور على الوجه التالى:

أولاً: الأفراد المبدعون فى مجال أشغال الأخشاب، وقسمهم إلى ثلاثة أنماط: نجار جيفاوى - النجار الدقى - النجار الأفرنجى.

ثانياً: الأسس الحاكمة لأعمال النجارين؛ حيث تعرض، من خلالها، لطريقة الاتفاق على العمل، وحل مشكلاته، وظاهرة الزرجنة والعرجنة، ثم اختيار أشغال الأخشاب وفق النمط المعمارى والجوانب الثقافية والاقتصادية.

ثالثاً: المهارات الفنية لتشغيل الأخشاب؛ حيث تناول فيها الباحث طرق تشغيل الخشب (اللطش - الخلع واللسن - النفر واللسن) ثم فنون التشكيل والزخرفة؛ حيث قسمها إلى أربعة أنواع: الحفر الغائر، التشكيل بحلية السنارة، التشكيل بالتفريغ، التشكيل بالخرط.

رابعاً: دراسة حالة للمبدعين؛ حيث توسل بمنهج دراسة الحالة للوقوف على مراحل الإبداع عند الفنانين الشعبيين فى هذا المجال.

خامساً: العدد والأدوات المستخدمة؛ حيث قام برصد دقيق للأدوات المستخدمة فى أعمال الأخشاب شارحاً لكل منها، مثل: المنشار البلدى، عتلة المشط، الفارة، الكلبة، الدرج، الأزميل.

ثم يقدم لنا الباحث (نعيم حنا) عرضاً تحليلياً لأشغال الخشب فى ثلاثة فصول متتابعة من هذا الباب؛ حيث تناول، فى البداية، أشغال الخشب الإنشائية: الأعمدة - أعتاب الأبواب - الأسقف - السلالم، ثم أشغال أخشاب الفتحات، من خلال دراسة الأبواب الخارجية ذات الدرفة الواحدة وذات الدرفتين، ثم الأبواب الداخلية مشيراً للقيم التى تحكم صناعة الأبواب ودلالتها، وانتقل، بعد ذلك، للحديث عن أنواع وأشكال الشبابيك، والأسس والقيم الحاكمة لصناعة الشبابيك واستخدامها. أما الفصل الأخير، من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لدراسة أشغال أخشاب الشرفات (التراسينات) من خلال تناوله العناصر المكونة للتراسينا والأسس الحاكمة لصناعتها؛ حيث قام بتصنيفها إلى أربعة أنواع رئيسية، هى: تراسينات العرايس - تراسينات الشبكة العربى - تراسينات الخرط - تراسينات القوايم، مدرجاً، تحت كل قسم، الأنواع الفرعية التى تشمله.

وقد سجل الباحث فى دراسته ملحقاً بالموضوعات قريبة الصلة بالبحث، والتى سجلها مركز دراسات الفنون الشعبية. كما قدم عدة ملاحق لدراسة الحالة، وبطاقات الإخباريين، والدليل الميدانى، والكلمات المحلية، والمصطلحات المرتبطة بموضوع الدراسة.

واختتم الباحث دراسته بأهم النتائج والاستخلاصات والتى بلغت ثلاث عشرة نتيجة يأتى فى مقدمتها، كما يقول الباحث: «أن الدراسة أظهرت تنوع أشغال الأخشاب المستخدمة فى عمارة البيت، فنجد منها الأعمدة والشبابيك والأبواب والتراسينات ونحوها من أشغال متعددة الوظائف والأحجام والأنواع والأشكال، وقد تبين، من خلال دراستها، أن كلاً منها يحتوى على مجموعة من الأجزاء التى تكون فيما بينها علاقة وظيفية، كما يتشكل العنصر (باب، شباك..) بخصائص معينة حتى يكتمل فيه الشكل والمعنى والوظيفة، لكى يناسب نمطاً معيناً يتضمنه، كما يكشف، فى الوقت نفسه، عن المكانة الاجتماعية لساكنيه».

رسالتان فى الموسيقى الشعبية

وخلال عام ١٩٩٥، نوقشت - بأكاديميه الفنون - رسالتان فى الموسيقى الشعبية، إحداهما فى المعهد العالى للموسيقى العربية، والثانية بمعهد الكونسرفتوار، وهما المعهدان اللذان يهتمان بدراسة الموسيقى بالأكاديمية. وقد جمع بينهما دراسة الموسيقى الشعبية من زاويتين مختلفتين وموضوعين على جانب كبير من الأهمية:

الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين

وتهدف هذه الدراسة إلى الإفادة من الأساليب المختلفة لأداء قالب الموال من خلال بعض كبار المؤدين، كما يقوم الباحث طارق يوسف بدراسة الموال، بوصفه قالباً غنائياً، فى قسم الغناء فى جميع المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة، وذلك فى أسلوب مبسط من خلال تقديم بعض نماذج مبسطة من هذا القالب الغنائى المهم، سواء أكانت هذه النماذج مواويل مرتجلة أم ملحنة.

وقد جاء البحث، بإطاريه النظرى والعملى، فى أربعة فصول، بدأها الباحث بمقدمة تمهيدية عن قالب الموال، ثم قام بالشرح والتفصيل لهذا القالب من خلال فصوله الأربعة.

وتناول الباحث فى الفصل الأول ـ المبحث الأول ـ مشكلة وأهداف البحث التى تتمحور فى التعرف على الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المؤدين، كذلك التعرف على بعض الانتقالات اللحنية فى الأداء، والوقوف على فن الارتجال الغنائى، والآلات الموسيقية المصاحبة لقالب الموال. واقتصر الباحث على دراسة أداء الموال عند بعض كبار المؤدين، خلال النصف الثانى من القرن العشرين، فى جمهورية مصر العربية. ومن ثم، فقد تناول، فى المبحث الثانى من هذا الفصل، الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع بحثه، والتى تعرضت لفن الموال تاريخياً وموسيقياً.

وخصص الباحث الفصل الثانى من هذه الدراسة لتقديم عرض تاريخى مختصر عن نشأة الموال وتطوره والآراء التى قيلت فى شأنه، ثم انتقل إلى الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للموال فى النقد البنّاء، والصدق فى التعبير عن الأحداث.

ويصنف الباحث أنواع الموال ـ من حيث الشكل ـ إلى تسعة أنواع رئيسية، هى: الموال الرباعى ـ الموال الخماسى ـ الموال المرصع ـ الموال السباعى ـ موال الروضة ـ الموال المسأف ـ الموال المردوف ـ الموال اللاطش ـ موال النزاليات. ويعلق على هذه التصنيفات بقوله: «إن هذه المواويل قد لاتلتزم بعدد معين من الأبيات فيتغنى بها حسب المناسبة أو الظروف التى يغنى لها أحياناً، وأحياناً يكون الموال قصيراً حسب المناسبات التى يقال فيها».

وعن تصنيف أنواع الموال، من حيث المضمون، يشير الباحث إلى: الموال الأحمر ـ الموال الأخضر ـ الموال الأبيض ـ الموال القصصى؛ مسجلاً لنماذج من كل نوع، وما يحويه من مضمون. فالموال الأحمر ـ على سبيل المثال ـ هو: «موال الحب العنيف الذى يعبر عن الجراح والغضب أحياناً، والغربة والحماسة والفراق، وينتشر عادة فى الصعيد.. ويعرض لنماذج من هذا النوع من الموال، منها:

من كُتر غلبى بدور ع الشجا ملجاه
ولا التجيش الِبياته حتى فى ملجاه
دى دُنية الشوم لاخلت عزيز ولاجاه
فيها العزيز يتظلم والندل يتهنى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم ملجاه

كما تناول الباحث الكثير من النقاط المهمة والخاصة بقالب الموال كالصيغة الموسيقية فى الموال، ومحاولة القيام بدراسات جادة عن موسيقى الموال، وعن صياغة الموال باعتباره قالباً غنائياً بشكل يتخذ التركيبة الثلاثية (عتبة ـ ردفة ـ غطاء). كما تعرض الباحث للرأى الذى قيل بشأن التركيب المقترح فى صيغة الموال، مشيراً ـ بصورة مختصرة ـ لموضوع الارتجال فى فن الموال.

واختار الباحث، فى هذا الفصل، مجموعة من أعلام الغناء العربى القدامى والمعاصرين ليرصد أساليبهم المختلفة فى أداء الموال، وأشهر ما أدوه من مواويل، سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، ومن هؤلاء: عبده الحامولى ـ يوسف المنيلاوى ـ عبدالحى حلمى ـ الشيخ السيد الصفتى. الشيخ محمود صبح. كما عرض الباحث، أيضاً، لنبذة تاريخية لبعض كبار المؤدين لفن الموال الذين تتلمذوا على أيدى هؤلاء المطربين ـ السابق ذكرهم ـ وذلك فى الفترة التى حددها الباحث أمثال: صالح عبد الحى ـ فتحية أحمد ـ محمد عبد الوهاب ـ أم كلثوم ـ عباس البليدى ـ عبد الغنى السيد ـ فريد الأطرش ـ إبراهيم حمودة ـ فايد محمد فايد ـ سيد مكاوى ـ كارم محمود ـ محمد قنديل ـ فايزة أحمد ـ عبد الحليم حافظ.

واهتم الباحث، فى هذا الإطار، برصد الكثير من المغنين الشعبيين الذين برعوا فى أداء الموال أمثال: محمد عبد المطلب ـ محمد الكحلاوى ـ محمد العربى ـ محمد رشدى ـ شفيق جلال.

أما الفصل الثالث، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث لعمل دراسة تحليلية للعينة المختارة والمنتقاة ـ فى الإطار العملى للبحث ـ لتوضيح الأساليب المختلفة لأداء الموال من خلال بعض كبار المؤدين لقالب الموال، وذلك طبقاً لاستمارة البيانات التى عكف الباحث على تصميمها، ويعلق، فى نهاية تحليله، بقوله:

«إذا كان هناك تناولاً لبعض النماذج فى حدود الدراسة، إلا أن الحقيقة أن هذا الفن مازال فى حاجة إلى دراسات أخرى».

وفى الفصل الرابع والأخير، يعرض الباحث لأهم النتائج التى توصل إليها من خلال تحليله لنصوص الموال وعملية الأداء، ويقوم بتفسيرها فى ضوء أسئلة البحث المطروحة، وكان من بين هذه النتائج:

ـ أن الموال يؤدى فى الكثير من المناسبات الاجتماعية المختلفة، حيث إنه شديد التأثر بتطورات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك لأنه شعر شعبى قام بالجمع بين بساطة وتلقائية التعبير، وحسن اختيار الكلمة.

ـ إن لقالب الموال نشأة تاريخية عميقة الجذور اختلف فيها الكثير من المؤرخين. كما أن قالب الموال قد مرّ بعدة مراحل تطور فيها لغوياً وفنياً خاصة فى مصر، كذلك وجد الباحث أن لهذا القالب دراسة من الناحية اللغوية تدخل ضمن إطار علم

العروض الشعرى، حيث إنه غالباً ما ينظم على بحر البسيط، وهو من بحور الشعر العربى.

- يرى الباحث أنه من خلال دراسته لقالب الموال أن انتقال الموسيقى أو الغناء بالتواتر الشفاهى فى حقبة سابقة، كان عنصراً حاسماً فى تطور القدرات الارتجالية للعازف أو للمغنى فى أدائه (الليالى والموال والقصيدة فى مراحلها الأولى)؛ ولذلك فإنه من الممكن أن يستعين الدارسون لهذا القالب (الموال) بالاستماع للكثير من جميع أنواع المواويل سواء أكانت مرتجلة أم ملحنة، والإفادة من ذلك بدراسة أكاديمية مستفيضة تتناقلها وتتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل، وتقوم على تشجيع الدارسين ذوى موهبة الارتجال على الارتقاء بهذا الفن.

- أن الموال يعتبر من أهم القوالب الغنائية فى الغناء العربى؛ ولذلك فإنه من الممكن محاولة جمعه وتسجيله وتدوينه موسيقياً، ومحاولة قيام الباحثين والدارسين له تحليل عناصره من حيث: المكان، المؤدى (مرتجلاً أو ملحناً)، نصه لغوياً، نوعه شكلاً ومضموناً، وتحليله موسيقياً، ونوع المصاحبة فيه، ويرى الباحث أن ذلك يجب أن يكون بصورة مبسطة من خلال أبسط النماذج لبعض كبار مؤديه، كما أنه من الممكن تحديد أساليب أداء الموال والسمات المميزة لكل أسلوب على حدة من خلال بعض كبار المؤدين له، كذلك الإفادة من أدائهم باستهلالهم فى الغناء لكلمتى (ياليل.. ياعينى) اللتين تلعبان دوراً مهماً قبل بداية أداء الموال بين المنشدين له فى سمرهم والمطربين منذ أن استقر الطرب على عرش التخت.

ويسجل الباحث، فى نهاية دراسته، مجموعة من الأسئلة المحورية التى يجيب عنها من خلال تحليله للنصوص وعملية الأداء، وتمثلت فى أربعة أسئلة على النحو التالى:

(أ) ما الأساليب المختلفة لأداء الموال؟

(ب) ما الانتقالات اللحنية المطروقة فى أداء الموال؟

(جـ) هل من الممكن تلحين الموال، أم أنه يرتجل فقط؟

(د) هل من الممكن تدريس قالب الموال، سواء أكان مرتجلاً أم ملحناً، ضمن منهج الغناء العربى؟ وما مدى الإفادة من ذلك؟

وجميعها أسئلة يلقى الدارس الضوء عليها محاولاً الكشف عما تطرحه من قضايا فى هذا الجانب المهم من الموسيقى الشعبية المصرية.

الأغانى القصصية الشعبية المصرية

تتناول هذه الدراسة بعض الأغانى القصصية الشعبية المصرية الشائعة بين قطاعات كبيرة من المجتمع للتعرف على أهم ما يميزها من الناحية الموسيقية من حيث الإيقاع واللحن والشكل البنائى وأسلوب الأداء، وذلك بالتدوين والتحليل الموسيقى.

واختار الباحث (عاطف مصطفى) نموذجين من هذا النوع الفنى بوصفهما تطبيقاً عملياً لدراسته، وهما: «حسن ونعيمة» و «شفيقة ومتولى». ويطرح الباحث الأسباب التى دفعته لتناول هذين العملين الشعبيين، فيقول:

«.. وقع الاختيار على عينة البحث (حسن ونعيمة) و(شفيقة ومتولى) نظراً للشهرة الواسعة والانتشار الذين تتمتع بهما هاتان القصتان بين الناس فى كل أنحاء مصر، وكذلك لاستخدام هاتين القصتين فى المسرح وفى بعض الأعمال الفنية الأخرى؛ نظراً لأنهما من النصوص الأدبية الشعبية ذات البناء الدرامى فى صياغة أحداثهما. وقد استلهمهما الأديب شوقى عبد الحكيم فى عمل مسرحيتين: (حسن ونعيمة) و(شفيقة ومتولى) بين عامى ١٩٦٤، ١٩٦٥، وقدمت كل منهما على مسرح الجيب. كما أن المؤلف الموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم قد استلهم قصة (حسن ونعيمة) فى عمل موسيقى للباليه من ثلاثة مشاهد لأوركسترا الحجرة وآلات الإيقاع والنفخ - بعضها آلات شعبية مصرية - عام ١٩٨٠».

وينقسم البحث إلى بابين رئيسيين، ويتكون كل باب من فصلين؛ حيث يدرس الباحث، فى الفصل الأول من الباب الأول العرض التاريخى للأغنية القصصية الشعبية، فيتناول مفهوم البالاد - وهو مصطلح عالمى يعنى القصة الشعرية الشعبية - من حيث النشأة ومراحل التطور، ثم ينتقل الباحث للحديث عن الأغنية والشعراء الجوالين فى أوروبا، مشيراً إلى تاريخ الأغنية، وظهور الشعراء والمغنين الجوالين فى أوروبا أمثال التروبادور والتروفير.

وبعد أن يقدم لنا الباحث فن الأغنية فى أوروبا، ينتقل إلى مصر؛ حيث يعرض لنا لمحة تاريخية عن الشعراء والمغنين الجوالين فى مصر، ويصنفهم إلى عدة طوائف فنية سجلها لنا التاريخ لهؤلاء المبدعين الشعبيين، وهم: طائفة المنشدين - طائفة الدراويش المتصوفة - طائفة الأدباتية - طائفة العوالم - طائفة الآلاتية - طائفة الصهبجية - طائفة رواة القصص الشعبية. ثم يقدم لنا الباحث، فى نهاية هذا التصنيف، نبذة تاريخية عن قصتى (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولى).

وفى الفصل الثانى، من هذا الباب، يقدم الباحث عرضاً أدبياً للأغنية القصصية من خلال أربعة محاور؛ حيث يبدأ بطرح تعريف للأغنية القصصية الشعبية، ثم يسجل الخصائص العامة الأدبية لهذا النوع الفنى، وبعدها يعرض

للتغير والتنوع فى أداء النص، ويتناول بعد ذلك دور المؤدى فى الأغنية القصصية، وفى هذا الإطار يقول الباحث:

« إن الموسيقى والغناء هى أهم مظاهر الاحتفال الإنسانى، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الأغانى المرتبطة بالمناسبات، وهناك نوع آخر يمكن أن نطلق عليه الأغانى غير المرتبطة بالمناسبات، وغير المرتبطة بمكان أو زمان، ولكنها تعبير عن كيان فردى أو جماعى. والأغانى القصصية من الأنواع التى لا ترتبط فى أدائها بمكان وزمان معينين، وإن كانت أحداثها قد ترتبط بمكان أو زمان، فهى تؤدى فى أى وقت وأى مكان، سواء للتسلية والمؤانسة أو لإعطاء موعظة وتجربة».

وقدم الباحث، فى هذا الفصل، شرحاً مركزاً للخصائص الأدبية مع ذكر أمثلة من النصوص المختارة لعينتى البحث، كما عرض للنصوص الأدبية المتغيرة والمتنوعة لعينتى البحث وتحليلها تحليلاً أدبياً، مع ذكر أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص المتنوعة والتعرف على أسباب هذه التغيرات مشيراً إلى دور المؤدى، في الأغنية القصصية من حيث طرق الأداء وأساليبه، وعلاقة المؤدى بالمتلقين.

أما الباب الثانى، من هذه الدراسة، فقد خصصه الباحث للتدوين والتحليل الموسيقى؛ حيث أفرد الفصل الأول لتدوين النص الأدبى والتدوين الموسيقى لأهم النماذج الدالة على طبيعة اللحن فى كل من (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولى). وقد اهتم الباحث، فى تدوين النص الأدبى للعملية الشعبية، بالوقوف على معانى بعض مفردات النص التى وردت فى القصتين، منتهجاً بذلك النهج العلمى المتبع فى تدوين النصوص الأدبية، كما عرض لنا فى تدوينه الموسيقى النوت الموسيقية التى تشرح طبيعة ومنهج التدوين الموسيقى الذى توسل به.

وتناول الباحث، فى الفصل الثانى من هذا الباب، التحليل الموسيقى للنماذج المدونة على أساس أربعة محاور، هى: اللحن - الإيقاع - الشكل البنائى الموسيقى - أسلوب الأداء، واستوعبت استمارة التحليل كل محور بالتفصيل، فبالنسبة إلى اللحن الموسيقى، نجد الباحث يتناول عملية التحليل من خلال تعرضه للمقام الموسيقى والمدى اللحنى ونغمة النهاية والمسار اللحنى. أما الإيقاع فقد تناوله تحليلياً من خلال الميزان والسرعة والأشكال الإيقاعية المستخدمة. وفى تناوله لأسلوب الأداء، نجد الباحث يحلل هذا الموضوع من خلال دراسة المؤدى والمرددون والآلات الموسيقية المصاحبة.

وعن المنهج الذى اتبع فى هذه الدراسة، يشير الباحث إلى أنه «اتبع المنهج الوصفى التحليلى، ويعنى هذا وصف الظاهرة التى يقوم الباحث بدراستها وصفاً دقيقاً، وذلك قبل المضى فى حل المشكلة التى اقتضت دراسة هذه الظاهرة، ولا يقتصر المنهج الوصفى التحليلى على جمع البيانات وتبويبها، وإنما يمضى إلى ما هو أبعد من ذلك؛ لأنه يتضمن قدراً من التفسير والتنظيم والتحليل لهذه البيانات، حتى تستخرج منها الاستنتاجات ذات الدلالة والمغزى بالنسبة للمشكلة المطروحة».

وفى خاتمة الدراسة، يعرض الباحث (عاطف مصطفى) لأهم النتائج التى توصل إليها، وهى:

١- اللحن: لحن بسيط ويسير فى تكوينات سليمة صاعدة وهابطة، وتنحصر القفزات اللحنية بين مسافة الثالثة ومسافة الرابعة، وتسود الحليات والزخارف اللحنية التى تستخدم بكثرة فى أشكال متنوعة.

٢ - الإيقاع: تخضع الأغانى القصصية للأداء الحر؛ حيث لا يوجد ميزان محدد ولا تقسيمات للموازين، وتتنوع الأشكال الإيقاعية المستخدمة فى اللحن الأساسى بين إيقاعات بسيطة، وإيقاعات أخرى ذات تقسيمات صغيرة نابعة من مقاطع الكلمات.

٣ - الشكل البنائى: يقوم الشكل البنائى للأغنية القصصية على أفكار لحنية صغيرة وبسيطة ونماذج من الخلايا اللحنية الصغيرة، مع تنميتها وتحويرها وتصويرها لِتكوّن، فى النهاية، العبارات والفقرات الموسيقية.

٤ - أسلوب الأداء: المؤدون للأغانى القصصية أكثر قدرة وبراعة من المؤدين لأنواع أخرى من الأغانى الشعبية، فالمؤدى يلقى بثقله على أسلوبه الإبداعى، أكثر مما يلقيه على تذكره للأغانى.

* * *

وفى النهاية، تجدر الإشارة إلى أن جميع هذه الأبحاث قد نالت درجة الامتياز، مع التوصية بتداولها بين الجامعات العربية والأجنبية.. وتجدر الإشارة، أيضاً، إلى أن الباحثين الأربعة برغم تنوع تخصصاتهم ومعاهدهم العلمية، فقد اعتمدوا جميعاً على المادة الميدانية المحفوظة بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ تلك المؤسسة العلمية التى تعلم فيها رواد الحركة الفولكلورية فى مصر، الذين كان همهم الأول والأخير جمع وتصنيف وتحليل المأثورات الشعبية المصرية.

ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(٦)

د. إبراهيم أحمد شعلان

كتبخانة

قصة روبنصن كروزى بالعربية.

- تشتمل على سياقية وما جرى له فى أثناء ذلك.
- طبع حروف بمالطة ١٨٣٥ آخر صحيفة منها ٢٥٢ .
- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

- يزدك بن شهريار الناخداه للرمهرمزى.
- طبع حروف بليدن من ١٨٨٣ إلى ١٨٨٦ .

* * *

كتبخانة

الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.

- عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى.
- طبع حجر بمصر ١٢٨٠هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.
- نسخة أخرى طبع شرف.
- نسخة أخرى.
- نسخة داخل مجموعة ط بولاق ١٢٩٠هـ.

* * *

كتبخانة

رسالة تشتمل على ماقيل فى فصول السنة الأربعة وذكر مياهها وأشجارها وثمارها وغير ذلك.

- مكتوبة بقلم عادى.

* * *

كتبخانة

ديوان البردويل، وهو من الخرافات.

- طبع حجر – المطبعة العثانية ١٢٩٨هـ.

* * *

كتبخانة

الدر الثمين فى أسماء البنات والبنين.

- محمد مقبل بك.

- جمع فيه ١٣ ألفا وثمانمائة كل اسم منها يوافق عدد حروفه بحساب الجّمل عام ولادة من يسمي به، وذلك معتبر من ١٢٩٥هـ إلى ١٣٤٠هـ.

- نسخة طبع وادى النيل ١٢٩٤هـ وفى أولها مقدمة باللغة التركية.

- نسخة أخرى مقدمتها بالعربية ١٢٩٥هـ.

كتبخانة / كيمياء وطبيعة

مجموعة:

١ - كشف الأسرار للإفهام (فى كشف الظنون أنه للشيخ على بن أيدمر بن على الجلدكى ٧٦٢هـ، وبالكتاب أنه للسيوطى).

٢ - رسالة لبعض الرهبان أودعها لولده.

٣ - الأقاليم السبعة فى علم الصنعة لأبى القاسم محمد بن أحمد السيماوى المعروف بالعراقى.

***

كتبخانة / كيمياء وطبيعة

مرآة العجائب.

- لأبى عبد الله محمد المهنار.

- رتبها على تسعة فصول فى الروح والنفس والدابرة السوداء والكف والغراب الاسود والعقاب والشمس المصورة والثعبان والسرطانات والدواية يليها فوائد كيماوية.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

النطق المفهوم من أهل الصمت المعلوم.

- أحمد بن طغر بك.

- أورد فيه عجائب نطق الحيوانات التى ليست ناطقة والجمادات الصامتة معجزة لأنبيائه وكرامة لأوليائه، مرتبة على ستة أقسام تشتمل على عدة أبواب.

- نسخة فى مجلد كتبت ١١٦١هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهبية ١٢٨١هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

مختصر عجائب المخلوقات وغيرها.

- لأبى بكر العصفورى.

- نسخة فى مجلد بها خروم كثيرة جداً.

***

كتبخانة / فنون متنوعة

كنز الأسرار ولواقح الأفكار.

- أبو عبد الله محمد بن سعيد بن عمر بن سعيد الصنهاجى.

- رتبه على أربع مقدمات وأربعة أركان فى إيضاح أصناف العوالم، يعرب عن عجائب الآثار العلوية وينبئ عن ماهيات المكنونات السفلية.

- نسخة فى مجلد كتبت ٩٨٩هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة كتبت ١٠٨٠هـ.

- نسخة فى مجلد كتبت ١٠١٢هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد كالسابقة بقلم عادى.

***

أزهر / جـ ٦

حديث العوتبان ورفيقه المنمنم.

وهى حكاية تتضمن ذكر عجائب البحر ومافيه من مخلوقات.

- لم يعلم واضعها.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد من ورقة ١٢٧ - ١٣٦.

***

أزهر / جـ ٦

الآيات البينات فى غرائب الأرض والسموات.

- إبراهيم بن عيسى بن يحيى بن يعقوب بن سليمان فرح الحورانى ت ١٩١٦، ألفها ١٨٨٢.

- نسخة فى مجلد طبع بيروت ١٨٨٣ فى ١٦٠ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

أزهر / جـ ٦

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

- للقزوينى / جمال الدين أبو عبد الله محمد بن زكريا بن محمد القزوينى ت ٦٨٢هـ.

- الجزء الأخير من نسخة فى مجلد كتبت ٨٦٤هـ فى ١٣٦ ورقة.

- نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٧٤٥هـ فى ٥٩ ورقة.

- نسخة أخرى فى مجلد فى ١٨٠ ورقة.

- نسختان أخريان طبعات مختلفة.

***

قصص شعبى

ت / أدب / طبع بولاق ١٢٩١هـ

الدر النثير فى النصيحة والتحذير لحسين حسنى بك (باشا) وهى قصة موضوعة على الحيوانات، مصورة.

***

ت / قصص / خ

مجموع قصص قديمة يحتوى على:

الطراز المعلم فى قصة السلطان إبراهيم بن أدهم لأحمد بن يوسف بن سنان.

قصه يوسف الصديق، وقصة العابد وولده سليمان والفصيح أحمد، وقصة فضلون العابد مع المرأة، وقصة الخضر.

– والموجود أوراق من أولها.

***

ت / قصص / خ مغربى ١٢٥٥هـ

مجموع قصص قديمة تشتمل على عشر قصص بعضها من ألف ليلة وليلة كقصة السندباد البحرى وقصة الحكماء وأصحاب الطاووس والبوق والفرس الأبنوس.

* * *

ت / قصص / باريس ١٨٣٨

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ولكن غالب ما فيها ليس منها.

– عنى بنشره الأستاذ هومبير Humbert.

* * *

ت / قصص / ليدن ١٨٠٥

مجموع قصص عامية شامية ومصرية، وهى المسماة عند العامة بالحواديت أى الأحاديث جمع حدوته أى أحدوثة.

– جمع الأستاذ إنوليتمان Enne Littmann ومصدر بمقدمة إنجليزية له ومكتوب بأوله الجزء الأول.

* * *

ت / قصص / طبع الخيرية ١٣٠٨هـ

اللطائف الأصبهانية والمنن التوفيقية.

وهى قصة عن رحلة الحاج بابا الأصبهانى داخل البلاد الفارسية.

– ترجمها عن الإنجليزية: محمد لطفى أفندى.

* * *

ت / قصص / خ فارسى

قصة يوسف وزليخا بالفارسية.

– نظم الجامى. – بقلم: فارس حسن.

* * *

ت / قصص / خ ١٢٤٦هـ

قصة الملكة الهيفاء ويوسف ابنة الملك سهم.

– جعل وقوعها مدة الخليفة المأمون.

– ناقصة من أولها قليلاً.

* * *

ت / قصص / خ ١٢٠٩هـ

قصة الملك كورس الفارسى مع ولده والفلاسفة السبعة وهى أمثال ومعانى سنيتينا الحكيم الفارسى.

– ترجمت من الفارسية الى الرومية، ثم ترجمها من الرومية إلى العربية الخورى يوسف جحشان من مدينة الرملة، كان موجودًا ١٢٠٩هـ.

* * *

ت / قصص / ط جوتنجن (أى غوطة) ١٨٠٧

قصة الملك زاد بخت والعشرة وزراء.

مصدرة بمقدمة لاتينية مختصرة.

* * *

ت / قصص / خ

قصة الملك جلعاء ووزيره شيماس وبقية وزرائه وابنه.

* * *

ت / قصص / خ

قصة اللص والقاضى، وهى عن لص فقيه سلط على أحد القضاة وناقشه فى أمور شرعية فغلبه.

– يليها أزجال منها قصة الخواجة عمر.

* * *

ت / قصص / خ ٩٨٠هـ

قصة قهرمان قاتل بالتركية.

* * *

ت / قصص / طبع لبنان ١٩٠٤

قصة فيروز شاه

– بقلم الفاضل نخلة قلفاط ١٩٠٥.

* * *

ت / قصص / طبع بولاق ١٩٢٢

قصة الغنى الفقير بالعامية الشامية.

– بتحقيق الأستاذ ليتمان.

* * *

ت / قصص / طبع بيروت

قصة على الزيبق المصرى بن حسن رأس الغول وماجرى له مع أحمد الدنف ودليلة المحتالة.

– وهى مقسومة إلى ١٥ جزءًا فى مجلد أرقامه واحدة.

* * *

ت / قصص / الجزائر ١٨٨٠

قصة على أبى لحية زرقاء باللغة العامية الجزائرية وبأولها ترجمتها إلى الفرنسية.

– للأستاذ تيبال M. Tibal مدرس العربية بالجزائر، وقد جعلت الترجمة فى جداول كلمة كلمة وأمامها الكلمات العربية مكتوبة بالحرف العربى والحرف اللاتينى.

* * *

ت / قصص / باريس ١٩٠٣

قصة عبدالله.

– مترجمة من العربية إلى الفرنسية للأستاذ Edward La-boulaye، أتمها ١٨٥٨، بأولها صورة المترجم ويليها قصة عزيز وعزيزة من قصص ألف ليلة وليلة.

* * *

ت / قصص / طبع لينتجراد ١٩٢٦

قصة عامية عن كيد النساء.

– انتقاها الأستاذ كراتشقوفسكى الروسى من مجموع حكايات عامية للشيخ عياد طنطاوى.

***

ت / قصص / باريس ١٩٠٩

قصص عامية سودانية بالفرنسية ليعقوب أرتين باشا ١٣٣٧هـ.

* * *

ت / قصص / باريس ١٨٥٣

قصة شمس الدين ونور الدين، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة.

– نشرت مفردة مع ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ شربونو M. Charbouneau.

* * *

ت / قصص / طبع أورية

قصة سوسان بالعامية الشامية.

– نشرها الأستاذ كراتشقوفسكى ومعها ترجمتها إلى الروسية.

* * *

ت / قصص / طبع لندن ١٨٧٧

قصة الحكواتى الإسلامبولى مع مقدمة بالإنجليزية.

* * *

ت / قصص / طبع مصر

قصة بهرام شاه بن أردشير ملك فارس.

– بقلم نخلة قلفاط ١٩٠٥.

– الأول طبع العمومية ١٨٩٤، والثانى طبع السلام ١٨٩٨.

* * *

ت / قصص / طبع مصر

قصة أبى على بن سينا وشقيقه أبى الحارث وما وقع منهما من النوادر العجيبة.

– أصلها بالتركية وترجمها إلى العربية مراد أفندى مختار الذى كان ناظراً لدار الكتب بالقاهرة.

– نسخة أخرى برقم ٣٣، ويقال فى النهاية «ويظهر أن النسخة مسودة المؤلف»، وهذه النسخة مخطوطة.

* * *

ت / قصص / المقتطف ١٨٨٨

الدر النظيم فى أم حكيم للأديب الفاضل محمد أفندى التميمى ١٣٣٧هـ وقد تجاوز الثمانين.

– وهى قصة عربية المشرب من وضعه وكتب بأولها من نظمه:

خذ من حديث الهوى شيئاً تُسربه

من العرف يدعونه ياصاح حدوته

لكنها ببديع النظم قد مزجت

كأنها أصبحت بالزيت ملتوته

* * *

ت / قصص / بيروت ١٨٧٢

در الصَّدف فى غرائب الصُّدف (أى المصادفات).

– تأليف : فرنسيس فتح الله مراش الحلبى.

– وهى قصة وضعها، يليها منية النفس فى أشعار عنتر عبس.

* * *

ت / قصص / بيروت ١٩١٢

تغريبة بنى هلال لرحلة أبى زيد ورجاله إلى المغرب وما وقع لهم فى البلاد التى مروا عليها وهى ٢٦ جزءاً صغيراً فى مجلد واحد وأرقامه واحدة.

* * *

ت / قصص / الجزائر ١٨٩١

التحفة السنية فى النوادر العربية، وهو مجموع ثلاث قصص:

* قصة أصحاب الكهف.

* وإرم ذات العماد.

* وتبع الأول بن حمير لما أراد هدم الكعبة.

* * *

ت / قصص / طبع مصر ١٩٢٢

بحث فى قصة السندباد البحرى باللغة الفرنسية للأستاذ M. Paul Casanova.

– وهى رسالة نشرت بنشرة المجمع العلمى الفرنسى بالقاهرة.

* * *

ت / قصص / الهلال

ألف يوم ويوم.

– وهو منتخبات قصص فارسية وتركية وحبشية ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل وهبه أفندى منصور، وهو مزين بالصور.

* * *

ت / مجاميع / طبع مصر

مجموعة بها خمسة كتب.

– إسعاف الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

– النسخة العربية لحسين باشا حسنى.

– طبع بولاق ١٢٩٢هـ.

* * *

ت / مجاميع / خ

مجموعة بها أربع رسائل.

١ – قصة أهل الكهف كتبت ١٣١٨هـ.

٢ – قصة السيدة فاطمة وشكواها لأبيها عليه الصلاة والسلام من إدارتها الرحى والخدمة.

* * *

ment. It points out that the Russian literary sane has not overlooked American folklore in the past twenty five years

Prof. Hany Gaber's study is entitled "Structural Analysis and Practical Aesthetics of Decoration". It follows the development of the art decoration from Ancient Egyptians, passing by the Coptics and ending with Islamic architecture.

The following essay is "Applied Folklore in Ancient Nuba's Experience and the Future of Siwa" by Gawdat Abdel Hamid Yussif. It defines applied folklore as the making use of Folk Arts in practical fields. Yussif draws on the experience of Hasan Fathi, the pioneer in this field. He concludes with three specimen from Al-Nuba, illustrating the two stages of application: recording and inspiration.

Prof. Iz Al-Din Isma'el Ahmed discusses the mutual effects between African and European cultures in his essay, "Interrelations between African and European Arts". He points out the influences of Negros' culture on Europe, especially in plastic arts, arguing that Africa is not that dark continent as viewed by the West.

Hassan Sorour interviews the dramatic director, Abdel Rahman Al-Shaf'ai. He talks about Al-Nile Group, dramatic folklore and other issues.

Ahmed Mahmoud reports the events of the conference of "Languages and Traditions in Middle East and Northern Africa," held in Podapist (18-22 Sep., 1995). It discussed many issues including the dialogic of Arabic language, some linguistic problems, females and circumcision, eating dogs'meat and many other issues.

Tawfiq Hana reviews *Speculations in Ancient Egyptian Art* by Louis Bagter. Hana thinks that the main object of the book is the idea that there is a continuity in our culture in spite of the seeming otherwise.

Mostafa Sha'ban Gad reviews the academic studies in Egyptian folklore in 1995. These includes four M. A. theses by Ibrahim Abdel Hafez, Hana Na'im, Tareq Yussif Ibrahim and Atef Mostafa Ali.

This issue ends with the sixth part of *A Bibliography of Folk Heritage*: folklore-book lists in Dar Al-Kutab and Al- Azhar up to 1968, by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.

dies she will not come out for four months, wearing white dresses. A maid is responsible for bringing her food and other needs, but she is not allowed to talk to her. The widow is called monster (Ghoula). After a certain period, a crier announces that the monster is going to take a bath in Ain Tamousa in the morning of a certain day. Everybody is confined to his house or whatever till she finishes and goes home. After that she proceeds with her ordinary life, and can even find another husband.

Abdel Hamid Tawfiq Zaki presents a study in the techniques of folk performance, in relation to folk tales, Punch and Judy, folk games, the Zar and folk instruments.

Mohamed Hasan Abdel Hafez provides a text of "Pilgrimage Songs", collected from Asuit as pronounced by the Rawi(s) and supports it with illustrative notes and commentries.

Mohamed Fathi Al-Snosi provides specimens from bedouin poetry: Al-Magruda, Swab Khalil, Al-Alam Songs, Al-Shatwa and Al-Ahwad Sayings. These are also provided with illustrative notes.

In concluding this part we repeat our invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with folk texts, provided that they are well documented.

Prof. Gihad Dawood classifies the musical instruments of Egyptian folklore according to Horn Postel-Zaks' classification in an attempt to found a basis for other researchers in the field.

Ibrahim Sha'rawi explores some folk songs, sung by children including Nat Al-Habl, Papa Gai Emta, Ali Eliwa Yalli and Rilla Prilla Prill Lila.

Ra'fat Al-Dowairi presents his translation of two tales, researched by A. K. Ramanojan. The first is entitled Tell the Wall your Problems, and the second is The Untold Tales. Ramanojan thinks that there is a kind of folk tales about the origins of this genre, which he calls "meta-folklore"

"Russian Approaches to American Folklore" by Robert B. Klaimash is translated by Ibrahim Qandil. The essay discusses Russian interpretations of American folklore, and their obvious political commit-

THIS ISSUE

This issue of Al-Funun begins with Prof. Solomon Mahmoud's "Investigating Folk Magic: Solomonian Folklore". It expounds our socio-cultural background from a folkish perspective, throwing light on social and cultural syntheses and their impact on our supernatural beliefs. Prof. Mahmoud draws on four themes taken from Solomonian Folklore:

1. The Seven Solomonian Commitments and Om Al-Sobian.
2. Solomonian oaths and spells in conjuring up spirits.
3. Solomon's ring and its myths.
4. Solomon's lamp of disobedient genii.

The study investigates their rituals and their indications.

Ibrahim Kamel Ahmed's "The Impossible Embrace: Marrying Demons to Humans between Science and Fiction" reviews common tales of marriage between humans and demons, and The Aribian Nights' tackling of this theme, especially in the Haseb Karim El-Din Tale which begins from the 460th to 524th night. The article points out also the scientists' opinions of this subject, like Al-Gahez, Al-Shabi and Al-Razi, not overlooking its treatment by the Rawis.

"The Dumb Widow-Monster of Siwa", by Saber Al-Adli explores the rituals of the 'widow-monster' and its origin. "When her husband

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 50, January - March, 1996.

● الأسـعار فـى البـلاد العـربيـة :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، ابو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشـتراكـات من الداخـل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشـتراكـات من الخـارج :

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسـلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

Chairman:

Dr. Samir Sarhan

Art Director:

Abdel - Salam El - Sherif

Editorial Assistance:

Hassan Surour



Editor - in - Chief:

Dr. Ahmed Ali - Morsi

Deputy Editor - in - Chief:

Safwat Kamal

Editorial Board:

Dr. ASAAD NADIM

Dr. Samha El - Kholy

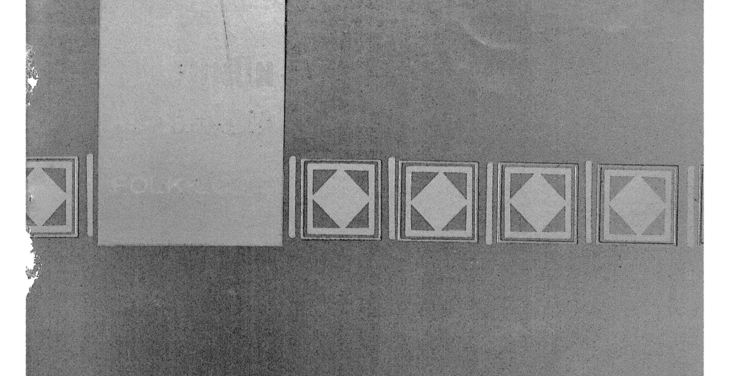
Abdel - Hamid Hawass

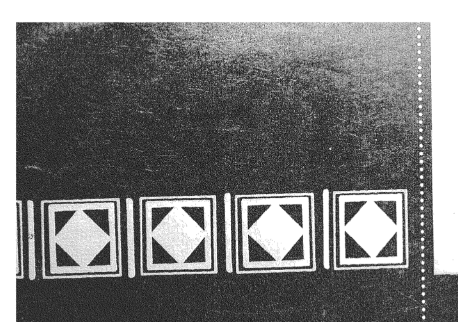
Farouk Khourshid

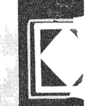
Dr. Mohammed El - Gohari

Dr. Mahmoud Zohni

Dr, Mostafa El - Razaz









عدد ٥١
ابريل - يونيه ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
ئة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

أ.د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

الإشراف الفنى:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

مجلس التحرير:

أ.د. أسعد نديم

أ.د. سمحة الخولى

أ. عبد الحميد حواس

أ. فاروق خورشيد

أ.د. محمد الجوهرى

أ.د. محمود ذهنى

أ.د. مصطفى الرزاز

فهرس

العدد ٥١ ابريل - يونيه ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
اشرف محمد كحلة
ناهد شاكر محمد

● صورتا الغلاف :
نموذجان من عرائس الفنانة :
سهام على ميلاد

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى آبل

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

دراسات هذا العدد يتنازعها محوران : الأول يختص بالسيرة الشعبية، والثانى يختص بالحكاية الشعبية.. وهما محوران مهمان يتطلب كل منهما عددًا خاصاً، إن لم يكن أكثر من عدد، بيد أن جمعهما معاً فى عدد واحد هو مما تفرضه سياسة العمل بمجلة فولكلورية دورية، ترى أن إتاحة الفرصة أمام المشتغلين بالفولكلور لنشر أبحاثهم ودراساتهم، في شتى الفروع المختلفة لهذا العلم، هو هدف من أهم أهدافها. وتتعزز أهمية هذا الهدف فى الوقت الحالى بعد أن أغلقت مجلات الفولكلور فى عالمنا العربى أبوابها، أو كادت؛ مما يدعو إلى الأسف من جهة، ويضاعف مسئولية مجلة «الفنون الشعبية» فى هذا الاتجاه من جهة ثانية. ونحن إذ نأمل فى عودة هذه المجلات إلى الصدور تدعيمًا للثقافة العربية، وبالتالى لهويتنا وقوميتنا، فإننا نعد بمضاعفة الجهد لتظل هذه المجلة نافذة للفولكلوريين العرب، وقناة للاتصال فيما بينهم.

يستهل دراسات المحور الأول الأستاذ الدكتور محمود ذهنى بدراسة عنوانها «رحلة فى عقل ووجدان مؤلف سيرة عنترة بن شداد.. رؤية تحليلية». وفى بدايتها يسوق الدكتور ذهنى مجموعة من القضايا التى تناسب موضوعه، والتى يأخذ بعضها برقاب بعضها الآخر، حتى يصل بنا إلى عصر تأليف السيرة المذكورة

(العصر الفاطمى) موضحاً لنا ظروف وطبيعة هذا العصر، والأسباب التى دعت مؤلف السيرة لاختيار عنترة بن شداد بالذات من بين الصور الكثيرة الناصعة التى يزودنا بها التاريخ للأبطال العرب فى كل مجال.. وما الأهداف التى حققها المؤلف بهذا الاختيار الذكى؟ وكيف تم له تحقيقها؟ وأى المصادر قد استعان بها، والاستعارات التى استعارها، والإضافات التى أضافها، والابتكارات التى ابتكرها، ليكشف لنا **الدكتور ذهنى**، من خلال ذلك، عن حذق المؤلف واقتداره، وعن ذكائه وموهبته، وثقافته وعبقريته.. ويبسط أمامنا هذه السيرة العربية، ويجوس بنا خلالها فى تحليلات موضوعية رائعة، تدعونا إلى أن نتساءل معه : ألا يستحق أدبنا الشعبى أن نسبح فى بحوره، وأن نغوص فى أعماقه، وأن نحاول استخراج لآلئه ؟ أظن ذلك.

أما **الدكتور جوفانى كانوفا**، الأستاذ بجامعة فينسيا الإيطالية، فيقدم لنا، فى إطار اهتمامه بالسير الشعبية العربية، «قصة الزير سالم وأصل البهلوان».

و«البهلوان» جماعة من الغجر يعيشون فى صعيد مصر، ويتميزون عن غيرهم من الجماعات الغجرية هناك بأنهم يمارسون ألعاب الحواة والقرداتية، فى حين تمارس تلك الجماعات نشاطات أخرى. ويعتقد أعضاء جماعة «البهلوان» أنهم أسلاف جساس بن مرة، وأنهم تشردوا بناء على أوامر الزير سالم بعد قتله جساساً انتقاماً لأخيه كليب؛ وذلك فى نهاية الحرب التى تعرف فى التاريخ باسم «حرب البسوس»، والتى نشبت بين قبيلتى «بكر» و «تغلب» العربيتين.

ولأن النصوص المدونة لسيرة الزير سالم لا يرد بها أى ذكر لجماعة البهلوان، وإن كانت وردت بها الأوامر التى يعتبرونها أصل عاداتهم وتقاليدهم، فقد رأى المؤلف أن نشر النص الشعبى الذى يتضمن ذكر هذه الجماعة، والذى حصل عليه من أحد الرواة فى صعيد مصر، هو أمر يستحق كل الاهتمام.

يلى ذلك دراسة **الدكتور مدحت الجيار** عن «وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم». فللشعر فى السير الشعبية عموماً وظائفه التى ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة، وإنما نظراً لكثرة هذه السير، فإن **الدكتور الجيار** يختار من بينها سيرة الزير سالم بوصفها مثالاً للتطبيق، دون أن يوضح لنا أسباب اختياره لهذه السيرة بالذات!!

وقد اعتمد **الدكتور الجيار** فى دراسته هذه على النسخة الشعبية المدونة للسيرة، وحدد وظائف الشعر فيها، داخل النص وخارجه، كما قدم قائمة، مسلسلة ومرقمة، بالمواضع التى ورد فيها الشعر داخل النص المدون، مزودة برقم الصفحة واسم قائل الشعر، والمناسبة التى قيل فيها، أو الفكرة التى يعالجها، أو السياق الذى يحتويه.

وعلى صعيد المحور ذاته يقدم لنا **الأستاذ عبد الحميد بواريو** بحثاً عنوانه «المغازى» لون من ألوان السير الشعبية». فإذا كانت المغازى ذات طبيعة تاريخية بحتة، وتم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامى، فإنها إلى جانب ذلك عرفت مساراً آخر ينتمى إلى حقل آخر من حقول النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبى فنسجوا منها أعمالاً قصصية متمثلة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى. وقد أصاب هذه الروايات ما يصيب أنواع المرويات الشعبية من تطور وتغيير، كما عرفت طريقها إلى التدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفوية.

إلى هذه الروايات من الأدب الشعبى البطولى يتجه **الأستاذ عبد الحميد بواريو** بالدراسة، موضحاً لنا صلتها بالمغازى التاريخية، التى قام بتدوينها جمع من علماء المسلمين الأوائل، مثل: **محمد بن إسحاق ومحمد بن عمر الواقدى**، من حيث استعارتها عناوين هذه المغازى، وطريقتها فى إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين فى هذا الإسناد، وليعمد - بعد ذلك - إلى الكشف عن الخصائص الملحمية الجوهرية فى هذه

الروايات، وتمييز العناصر التاريخية والخرافية والواقعية التى تتألف منها، وتبيان دورها الوظيفى - بوصفها أدباً بطولياً - فى الحياة الشعبية، والذى يتمثل فى تدعيم وتغذية الشعور القومى فى نفوس المواطنين والتعبير عنه. وهو الدور نفسه الذى تقوم به السير الشعبية على طول تاريخ شعبنا العربى.

وعلى مستوى آخر فى صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ أحمد سويلم** بحثاً بعنوان «السير الشعبية فى أدب الأطفال». فبعد حديث عن الموروث الشعبى بوجه عام، والسيرة الشعبية بوجه خاص، والدور الذى يقومان به فى حياة الشعوب، يخلص الكاتب إلى موضوعه، فيذكر أهم الكتاب المصريين الذين عنوا بتقديم السيرة الشعبية للكبار وللصغار وللناشئة، كما يحدد القوالب الفنية التى يمكن أن تقدم فيها السيرة الشعبية للأطفال، شريطة أن تخضع المواد المقدمة للطفل من السير، ومن الموروث الشعبى بصفة عامة، لعملية اختيار دقيقة، تراعى فيها عقلية الطفل، وما يتناسب مع مرحلة عمره ومستوى إدراكه وثقافته ووجدانه. وأخيراً يلقى الكاتب الضوء على سيرة عنترة بن شداد، التى اختارها مثالاً تطبيقياً لدراسته، كى نستشف منها قيمها، وما يمكن أن تضيفه إلى عقلية الطفل الصغير فى عصرنا الحديث.

ومن السيرة الشعبية فى أدب الأطفال يأخذنا **الأستاذ عبد الغنى داود** إلى رحاب المسرح، حيث يستعرض، فى متابعة نقدية، الأعمال الفنية - الغنائية والدرامية، التى استلهم أو وظف كتابها ومخرجوها سيرة بنى هلال فى إبداعها نصاً أو عرضاً، وذلك فى دراسته المعنونة بـ «السيرة الهلالية والمسرح». وهو ينطلق فى هذه الدراسة من أوبريت «عزيزة ويونس» **للشاعر الكبير محمود بيرم التونسى**، والذى قدمته الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم ٤٤ ـ ١٩٤٥م، من ألحان الموسيقار **زكريا أحمد**، وإخراج **الأستاذ فتوح نشاطى**.

ثم يأخذ **الأستاذ عبد الغنى داود**، بعد هذه التجربة الرائدة فى استلهام سيرة بنى هلال، فى استعراض وإضاءة بقية الأعمال الدرامية، وعروضها المختلفة التى قدمت «مسرحيًا»، على مدى ينيف عن نصف قرن من ذلك التاريخ، أى حتى وقتنا الحالى، غير مغفل فى هذه المتابعة النقدية المتسلسلة أن يمس مسًا خفيفًا بعض القضايا التى تثار بين الحين والآخر فى هذا المجال، مثل : قضية الشكل والمضمون، والأصالة والتحديث وغير ذلك.

وعودة إلى المستوى الأول فى صعيد دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ محمد عبد الرحمن الجندى** ترجمة لدراسة «**دانوتا ماديسكا**» عن «لغة وبنية السيرة الشعبية». وهى دراسة تقتصر على أوائل السير التى وصلت إلينا منذ القرن الثانى عشر الميلادى (عنترة، بنى هلال، ذات الهمة، الزير سالم) دون بقية السير الشعبية العربية الأخرى، التى تطورت فى عصر سلاطين المماليك خلال الفترة من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر الميلاديين؛ وذلك على اعتبار أن هذه السير، موضوع الدراسة، أكثر تنسيقاً واتساقاً من حيث الكيف عن سواها من السير الأخرى التى ظهرت فى وقت لاحق، كما تقترح تيمات معينة فى قصص أبطالها الرئيسيين وجود علاقة مشتركة، أو تأثير متبادل، فيما بينها.

وفى ختام دراسات هذا المحور يقدم لنا **الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ** نصاً شعبياً عن مولد البطل فى سيرة بنى هلال، قام بجمعه من محافظة أسيوط ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقًا للمنطوق الصوتى للهجة الراوى قدر الإمكان، كما ألحق به قائمة مسلسلة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل باللهجة العامية التى دوّن النص بها.

كما تعيد إدارة تحرير المجلة فى ختام دراسات هذا المحور، أيضاً، نشر الحوار الثرى الذى أجراه **الأستاذ فاروق خورشيد** عام ١٩٨٥م مع **الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس**، رائد الدراسات الشعبية فى الجامعات العربية، ومؤسس هذه المجلة، تأكيداً على أن أستاذنا الدكتور يونس - رحمه الله - لم يرحل عن عالمنا إلا بجسده فقط، وأنه لايزال يعيش بيننا بروحه وعلمه، وفى وجداننا بقيمه ومبادئه.

بعد هذا الحوار تجيء دراسات المحور الثانى ، ويستهلها **الأستاذ عبد العزيز رفعت** بدراسة عنوانها «حيوية الحكاية الشعبية». فالحكايات الشعبية تجدد نفسها باستمرار طالما تروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد، بل عن طريق استبدال وتبادل الموتيفات، واندماجها فى علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

ومن أجل تأكيد هذه الحقيقة يقوم **الأستاذ عبد العزيز رفعت** - بعد تعريف الموتيف فى الدراسات الفولكلورية وتحديده - بتدوين حكاية شعبية، وفرز موتيفاتها، وتسمية هذه الموتيفات، وتحليلها بطريقة تكشف لنا المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، والإمكانات الهائلة لتقبل الموتيفات للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للحكايات الشعبية، والتنويعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى الوظيفة نفسها التى يؤديها موتيف ما أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو اجتماعية أو ثقافية، بحيث تتضح لنا، فى النهاية، حيوية الحكايات الشعبية رغم انغلاقها على نفسها بوصفها أعمالاً فنية مكتملة.

أما **الأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد** فيعنى من الحكايات الشعبية بدورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الطفل. وهو بهذا السبيل، يحدثنا عن دور الحكاية الشعبية فى مجال النشاط الفنى، والخيال، والنمو النفسى للطفل، كاشفًا من خلال هذه المجالات عن الكثير مما يمكن أن يستفيد به المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية فى تطوير عملية التربية والتعليم للطفل بوجه عام، وجمالياً وإبداعياً على وجه الخصوص.

ويقدم لنا الأستاذ **أحمد فاروق** ترجمة لدراسة تتحرى «الحكاية الشعبية فى الشرق الأدنى والأوسط والأقصى» **للأخوين فُولر**، وفيها يسعيا إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً وضبابية؛ ذلك أن مجموعات الحكايات المدونة التى اعتمدا عليها فى دراستيهما قد سبقها إلى الوجود موروث حكائى شفاهى كبير لم يتم تدونيه، وإدراك الأخوين لهذه الحقيقة هو الذى ألجأ إلى البدء بالهند، باعتبارها صاحبة أقدم المجموعات الحكائية المدونة يقيناً، أما أن الديانتين البرهمية والبوذية قد مهدتا التربة الهندية جيداً لتطور الحكاية الشعبية، فهذا الأمر قد يتعلق بالتحولات فقط، وإن كانت هذه التحولات توجد كذلك فى الحكايات الفرعونية. وعلى العموم فإن المؤلف يتابع، فى جدل مشوق، موضوع بحثه من الهند إلى الصين وبورما والعرب وفيتنام وكوريا واليابان وفارس وتركيا ومصر، وذلك فيما بعد الفتح الإسلامى بالنسبة للدولتين الأخيرتين مولياً مجموعة الليالى العربية «ألف ليلة وليلة» اهتماماً كبيراً، وعناية خاصة.

ونأتى إلى ختام المحور الثانى بمجموعة من النصوص : «حكاية الشاطر حسن» جمع وتدوين **الأستاذ إبراهيم عبد الحافظ**. من قرية أبو بصل، مركز بلقاس، محافظة الدقهلية. نصٍ آخر من قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط قام على جمعه وتدوينه **الأستاذ أحمد توفيق** ويستكمل النصوص **الأستاذ رأفت الدويرى** ترجمة لنصوص **أ.ك . رامانوجان** بثلاث حكايات شعبية من الهند.

وهنا، نصل إلى «جولة الفنون الشعبية».

يقدم لنا **الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان** «رسالة الجزائر»، والتى تتضمن عرضاً لثلاث رسائل علمية فى درجة الماجستير، أجراها ثلاثة من الباحثين الجزائرين تحت إشرافه. وقد سافر **الدكتور إبراهيم شعلان** إلى الجزائر لحضور مناقشة الرسائل المذكورة، والتى تمت بمعهد اللغة والأدب العربى بجامعة قسطنية فى الفترة من ٦ - ٢٠ مارس ١٩٩٦، وذلك ضمن النشاط العلمى لهذه الجامعة التى تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات بالقطر الشقيق.

وفيها تنقل لنا الدكتورة **سامية دياب** وقائع الندوة القومية الموسعة حول **بيرم التونسي** وقضايا شعر العامية، والتي انعقدت في الثالث والعشرين من مارس الماضي، واستمرت لمدة أربعة أيام، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، احتفالاً بالذكرى الخامسة والثلاثين لرحيل شاعر العامية العظيم **محمود بيرم التونسي**.

كما تقدم لنا الأستاذة **ناهد شاكر محمد** تغطية للمعرض الشامل عن العرائس، الذي أقامته الفنانة **سهام على ميلاد** بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا المصرية، وذلك خلال الفترة من ٤/١٠ حتى ١٩٩٦/٤/٢٠ . وهو يتضمن العرائس التي استوحتها الفنانة من التراث الشعبي المصري، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى التي تمثل جميع مراحل مشوارها الفني، منذ تخرجها في المعهد العالي للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن.

ويقدم لنا الأستاذ **أشرف محمد كحلة** وصفاً مفصلاً لجداريات الحج في القرى والأحياء الشعبية بالمدن، وما تتضمنه هذه الجداريات من الوحدات المصورة، والنقوش، والكتابات بأنواعها المختلفة، باعتبارها وسائل تعبيرية عن وجدان الشعب، وكذلك ما تنطوي عليه من قيم تشكيلية وجمالية، وما تقوم به من وظائف في الحياة الشعبية.

وفي «مكتبة الفنون الشعبية» يقدم لنا الأستاذ **محمد حسن عبد الحافظ** عرضاً نقدياً لكتاب «ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن للناقد المغربي الأستاذ **سعيد يقطين**»، يعد هذا الكتاب بداية لمشروع طموح، يتغيا صاحبه البحث والتنقيب في سراديب التراث السردي العربي القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً في ذلك أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوي منهجاً في درس نصوص هذا التراث، بحثًا عن خصوصياتها النصية الداخلية، وبغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية.

كما يقدم لنا الأستاذ **شمس الدين موسى** عرضاً لكتاب «التصوير الجداري في مقابر بني حسن» للفنان التشكيلي، **الدكتور سيد القماش**. وهو كتاب يعنى بتوضيح الدور الحيوي الذي اضطلع به الفنان المصري القديم عبر ما سجله على جدران مقابر بني حسن من مناظر جدارية تحكي وتصف لنا الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية للمصريين القدماء.

ويستكمل الأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان** «ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي في مكتبتي دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»، بالجزء السابع من المجلد الأول.

وفي نهاية «هذا العدد» تهيب إدارة تحرير المجلة بكافة الفولكلوريين العرب أن يتحملوا معها شطراً من المسئولية الملقاة على عاتقها، وذلك بأن يوافوها بأبحاثهم ودراساتهم، وما توافر لهم من نصوص شعبية موثقة، حتى تتكامل المسيرة، ويتضاعف العطاء.

رحلة فى عقل ووجدان

رؤية تحليلية

مؤلف سيرة عنترة بن شداد

د. محمود ذهنى

لكل أمة لغتان: فصحى، أو رسمية، تستخدمها الأمة بعمومها فى التأليف العلمى والفنى والكتابة الرسمية والمعاملات الدولية، وعامية، أو دارجة، تستخدم فى أحاديث الأفراد. ولذلك، فهى تختلف من بلد لآخر فى نطاق الأمة، ومن منطقة لأخرى داخل البلد الواحد، وبين البيئات الاجتماعية المتفاوته فى المنطقة. بهذا، يكون للغة الفصحى عدد من اللهجات الدارجة، يكثر أو يقل، ويقترب أو يبتعد عن فصحاه طبقًا للمستوى الحضارى الذى عليه الأمة. فإذا ارتفع المستوى الحضارى، قل العدد وضاقت الفروق. وإذا انخفض كثر العدد واتسعت الفروق سواء بين اللهجات وفصحاها وبين اللهجات بعضها البعض.

ولما كان الفن غذاء الروح، يستحيل أن يستغنى عنه الانسان، بدءاً من رقصات القبائل البدائية وأغانيها، إلى الباليهات والأوبرات العالمية، وبينهما تتحدد الفنون ودرجاتها حسب المستوى الحضارى الذى بلغته الأمة، وحيث إن الأدب يأتى على رأس الفنون، لأنه يستخدم الكلمة التى هى فكر وصوت وانفعالات فى الوقت ذاته، وهى الأساس الذى تشيد به وعليه الحضارات؛ لهذا كان لابد أن يكون لكل لغة أدبها، سواء فى ذلك الفصحى التى تضم الشعب كله، أو العامية التى تخص جماعة، أو إقليمًا، أو بيئة بعينها، مع ملاحظة أن العلاقة بين هذه اللغات وآدابها تتناسب تناسبًا طرديًا مع المستوى الحضارى للأمة، فإذا ارتفع هذا المستوى إلى قمته، كادت تلك الفروق أن تتلاشى، لاسيما فى النصوص المكتوبة؛ لأن ما يتبقى منها لايتعدى اختلافات بسيطة فى صوتيات وأداء النطق، مما لايظهر أثره فى التدوين.

والعرب قبل الإسلام كانوا أمة متحضرة، على عكس ما يدعى المستشرقون المزيفون لتاريخنا، والأدعياء الذين تابعوهم أو خدعوا بأقوالهم، وليس أدلّ على ذلك من أن هؤلاء العرب كانوا يملكون زمام مقومات التحضرّ وهو مثلث الثقافة والاقتصاد والقوة الحامية لهما.

فمن حيث المستوى الاقتصادى، يكفى أن نذكر رحلة الشتاء والصيف، التى أشار إليها العزيز الحكيم فى «سورة قريش»، حين أراد أن يذكر العرب بما أفاده عليهم من عائد تلك الرحلات الذى كفل لهم الغنى والأمن. أما التفاصيل، فيمكن أن نجدها فى كتاب مثل «مروج الذهب»، وحديث المسعودى، عمن كان يملك من الذهب والفضة ما يكسر بالفؤوس، ومن العبيد والإماء والأنعام ما يعد بالآلاف، وعن عمائر مكة والمدينة، التى كانت تزين بالجص والفسيفساء، وتفرش بالطنافس ووثير الرياش، وعن عمر بن أبى ربيعة

الذى كان يلبس كل يوم حلة جديدة، وكان جدّه يكسو الكعبة عامًا، وتكسوها قريش كلها عامًا، وعن عائشة بنت طلحة التى رجمت إبليس بجواهرها أنفًا من أن تأخذ حصاة من الأرض.. إلى آخر تلك الأخبار التى تدل على مدى ثراء ورفاهية القوم.

أما من حيث القوة الحامية - أى الحربية - فيكفى عرب الجزيرة فخراً أن أرضهم تكاد تكون الأرض الوحيدة فى المنطقة التى لم تدنسها أقدام مستعمر؛ برغم المحاولات المستميتة التى بذلها المغامرون، ابتداءً من قمبيز والإسكندر وأبرهة، إلى الفرس الذين كانت آخر معاركهم مع العرب هى موقعة ذى قار الشهيرة التى تصدّت فيها قبيلة عربية واحدة - هى قبيلة بنى شيبان - لهجوم جيش كسرى أنو شروان، فهزمته وصدته على أعقابه. فهل كانت القبيلة - بالمفهوم الديموجرافى - تستطيع أن تفعل ذلك مالم يكن لديها جيش لايقل عن جيش الدولة الفارسية عدداً وعدة وعتاداً وتدريباً وتنظيماً وفنون قتال، وهل كان ذلك حكراً على بنى شيبان، أم كان شيمة لكل قبيلة من القبائل، لها جيشها وقوتها الحامية، فما بالك لو اتحدت كل تلك القوى تحت لواء العروبة؟

وننتقل من الثقافة لنخرج إلى الفن والأدب، فنقول: إن الله سبحانه وتعالى أنزل القرآن الكريم؛ ليكون معجزته لعرب الجزيرة، وتحداهم أن يأتوا بشئ من مثله، والتحدى لايكون إلا فيما يتقنه المتحدّى ويفخر بتفوقه فيه، ويدعى أنه لا يدانيه أحد، والمعجزة هى التى تهدم هذا الإدعاء وتعلو فوق التفوّق المزعوم.

كان المصريون متفوقين فى السحر، فأرسل لهم موسى بسحر فاق سحرهم، فآمنوا، وكان بنو إسرائيل متفوقين فى العلم، فأرسل لهم عيسى بعلم محق علمهم، وأرسل إلى العرب كتاباً فيه فن الكلم وأدب اللغة، فلابد أن هذا كان هو مجال تفوقهم ومكمن حضارتهم، ولا حاجة بنا للبحث عن أدلة تثبت ذلك، فما بقى من أدبهم القديم يؤكد اقتران الأدبين - الفصيح والعامى - عندهم، بحيث لايمكن الفصل بينهما، أو بحيث لانستطيع القول بأنه كان لهم أدبان، وإنما هو أدب واحد. وأقصى ماقيل، فى هذا المجال، هو أن الرجز - باعتباره أسهل وأبسط أنواع النظم الشعرى - ربما كان هو الأدب العامى، فى مقابل القصائد الفخمة التى تمثلها المعلقات ومختارات الأصمعى والضبى وأبى تمام والبحترى.

لهذا ، قالوا إن الشعر ديوان العرب، فهو المخلد لمآثرهم، والمعبر عن حياتهم، والمترجم لعواطفهم، والناطق بأحلامهم وآمالهم، وكان له عندهم مكان القداسة حتى زعموا أنهم علقوه على أستار الكعبة، وكان له عندهم مكان التقدير، حتى قيل أن البيت الواحد كان حرياً بأن يرفع القبيلة أو يخفضها ، وأن يثير حرباً أو يطفئها، وكان الشعر سجية وطبعاً ومظهر حياة، ولم يكن مهنة أو صناعة أو وسيلة ربح.

وجاء الإسلام بمعجزة تتحدى القوم فى أعظم مجالات تفوقهم، وسرعان ما اكتشفوا، بحاستهم الفنية الفطرية، أن القرآن الكريم ليس صنو كلامهم، ولا على شاكلته، ولايقدر عليه بشر، فآمنوا وأسلموا، وغيروا وجه التاريخ ومسيرة البشرية، وانزوى الشعر قليلاً ليفسح المجال أمام هذا الوافد الإلهى، وانكبوا عليه حفظاً وتفهّمًا وشرحًا واستنباطًا لأحكام وشرائع وأسس ونظم وتعاليم، وتنظيراً لعلوم تضبط اللغة، وتبحث فى تراكيبها وجمالياتها، وعلوم أخرى تدفع بالحياة قدماً لترقى بالإنسان فى سلّم الحضارة والتمدن.

والأشجار المثمرة تنبت إلى جوارها - عادة - نباتات طفيلية متسلقة، إذا لم يتنبه إليها، وتجتث من جذورها، استشرت بسرعة كبيرة، ونما لها ألف ذراع، تلتف حول الأشجار، تمتص رحيقها، وتلتهم أزهارها وثمارها، ولاتتركها إلا إذا جف عودها، وذبلت أوراقها، وآذنت بزوال.

هكذا الأحياء - ومنهم البشر - الذين تتفاقم لديهم هذه الظاهرة فيما أطلقوا عليه اسم «السياسة» التى تنمو على أرضها أكبر قدر من تلك الطفيليات ، وتجوس فى أحراشها أكبر عدد من الأفاعى والحيات، وتنعق فوق فروعها البوم والغربان، وإلا بماذا نفسر اغتيال عمر الفاروق - أعدل من حكم - ومن بعده عثمان بن عفان، الطيب الدمث المحب للناس، ثم قتل على وبنيه، بعد أن قام ذلك النبت الشيطانى بالالتفاف حول شجرة الحكم، واستولى عليه معاوية - ميكافيالى العرب - بمعاونة وإرشاد عمرو بن العاص؛ الثعلب المكّار.

ويعبث الحكم الجديد بكل شئ - بما فى ذلك الفن - فينزل الشعر من مكانه العالى الرفيع، ليجعله أداة لهو وعبث، يديرها مهرجون مأجورون، يدفع بهم إلى ساحة المربد، حيث يتحلّق حولهم الناس، يشاهدون هجاء بعضهم لبعض، بما فيه من انتهاك للأعراض، وتبادل الإهانات بأبشع النعوت والصفات، وأفحش السباب والكلمات، فيلهوا الناس بهم، وينشغلون عن الحكم وأفعاله.

هؤلاء الشعراء، الذين كانوا يقومون بتمثيل مهزلة الهجاء على ساحة المربد - من أمثال جرير والفرزدق والأخطل والبعيث - كان لهم دور آخر أكثر جدّية وأعمق أثراً، ألا وهو

مدح الخليفة والدعاية لحكومته بين أفراد الشعب. إن هؤلاء الشعراء كانوا البوق الوحيد الذى يقوم بأعمال الدعاية والإعلام والإعلان، وكل شئ بأجره، وكل قول بثمنه، فأصبح الشعر تجارة رابحة لمن يعرف كيف يدفقها فى سوق التملق والرياء، أما شجرة الفن المثمرة، فقد بدأت تفقد نضارتها، وزاد الضغط عليها حين زالت دولة بنى أمية، وقامت دولة بنى العباس، ونزل إلى الحلبة لاعب جديد، هو الفرس الشعوبيون الذين كانت قبضتهم أشد خنقًا على رقبة الأمة العربية، ولم يجد فى وقف زحفهم قتل قائدهم ـ أبى مسلم الخراسانى ـ أو تشريد وزرائهم البرامكة، بل زاد الطين بلة تدخل الأتراك مع المأمون، فران الجفاف على شجرة الحضارة العربية، وآذنت بأفول.

وكما قال ابن خلدون، فإن شمس الحضارة لاتموت؛ فإذا غربت عن مكان، أشرقت فى مكان آخر. وكان هذا المكان الآخر هو مصر التى استطاع المعز لدين الله الفاطمى أن يسير إليها من المغرب بجيش يقوده صقلى، ويدبر شؤونه يهودى، وعندما فتحت لهم مصر أبوابها، تعاون جوهر الصقلى وابن كلس اليهودى على خداع المصريين، فنقضوا كتاب الأمان الذى كتبه لهم الخليفة، وفرضوا على المصريين التشيع، وأجبروهم على حفظ أورادهم، وقراءة سير أئمتهم الذين ادعوا لهم العصمة والتكليف الإلهى بأن يكونوا ظل الله فى الأرض، والناس لهم عبيد مطيعون. ولم يعتمد الفاطميون على الشعر؛ لأنه ـ كما نقول الآن ـ فقد مصداقيته، ولكنهم اعتمدوا على نظام جديد ابتكروه هو نظام «الدعاة»، وهم هيئة تضم ثلاث منظمات من منظماتنا الحديثه هى: الإعلام والاستعلامات، والمخابرات. وقد تم تنسيق هذه الهيئات أحسن تنسيق، سواء من حيث الوظائف والرتب والمسؤوليات، أو من حيث آليات العمل وأدوات الأداء ووسائل التنفيذ التى كانت تعتمد على النشرات والأوراد وسير الأئمة وكبار رجال الدولة، وكانت قراءة تلك السير والأوراد ـ وربما حفظها ـ يفرض على المصريين فرضًا، ويجبرون على ترديدها فى الاحتفاليات والمناسبات التعددة التى ابتكرها الفاطميون، وأسرفوا فيها ـ كماً ونوعاً ـ لإلهاء الشعب ومحاولة خداعة، ليستكين لحكمهم.

ولكن الشعب الواعى الحصيف لم تنطل عليه ألاعيب الشيعة، ولم يصدق أكاذيب الدعاة، ولم يقتنع بكتب «السير» التى ضمنوها تاريخ أئمتهم أصحاب المقام المقدس والسلطة الإلهية، ويقدمون من أخبارهم وأعمالهم ما يشبه المعجزات، ويقارب الأساطير.

والشعب المصرى الواعى الحصيف علمه النيل العظيم أنه إذا اشتد الفيضان أن يجارى التيار ـ حتى لايغرق ـ وأن هذا الفيضان حتماً إلى انحسار ، وحتى ينحسر عليه أن يقيم بعض السدود، أو يقوى بعض الجسور، أو يفتح بعض المسارب ليساعد على الانحسار. وهكذا تكون المقاومة الشعبية للفيضان المغرق، وهكذا يجب أن تكون المقاومة الشعبية لطوفان الدولة الفاطمية.

وهنا، يتحرك الفنان ليأخذ مكان القيادة فى هذه المعركة، سلاحه القلم، وذخيرته الكلمة، وخطته الحربية ترسمها ظروف العدو، وما يستخدمه من عدّة وعتاد، وما يصطنعه من أساليب وطرق قتال. وتتفاعل ثقافة الفنان وموهبته، مع وطنيته وحماسه، لينتج عملاً أدبيًا سجله له التاريخ فى أنصع صفحاته.

ولنتخيل السؤال الذى دار فى ذهنه أولاً وهو: كيف يواجه هؤلاء المتعالين الذين وضعوا أنفسهم فى مكان القداسة واعتبروا سواد الشعب عبيداً لهم، وفرضوا عليهم السيادة والطاعة، فى حين أن الكثرة الكاثرة من المصريين ـ ذوى البشرة السمراء ـ أفضل منهم ويستحقون أن يكونوا سادة عليهم، وليسوا عبيداً لهم.

فالمواجهة، هنا ، لابد أن تكون بين سيد وعبد، أو ـ بمعنى أشمل ـ أن تعالج قضية العبودية والتفرقة العنصرية، وتحكم القلة فى الكثرة بدعاوى خادعة، كالنسب والأصل والميراث، أو بدعاوى قهرية، كالمال والجاه والعزوة، أو حتى بدعاوى زائفة، كلون البشرة. ولكن الظلم لايدوم، ولابد أن تأتى كلمة السماء ويتحقق وعد الخالق سبحانه، فتنقلب الآية، وتنصلح الأمور، ويحصل العبد على حريته، وينتزع السيادة ممن اغتصبها، فيسود العدل، ويعم السلام، ويشيع الحب بين الناس.

يفتش الفنان المصرى فى ذاكرة أمته، وسرعان ما يهديه تاريخها المجيد إلى بغيته. فعلى صفحاته سطور كثيرة وصور ناصعة لأبطال فى كل مجال، منهم من كان سلاحه السيف والفرس، ومنهم من كان سلاحه الكلمة والشعر، ومنهم من كان سلاحه الإيمان والتقوى، ومنهم من كان سلاحه الفضيلة وحسن الخصال. ولكن هناك شخصية جمعت كل هذا ـ أو معظمه ـ فضلا عن أنها، من حيث الشكل والهيئة وظروف المعيشة وسيرة الحياة، توائم تماماً ما يبغيه المؤلف الفنان ليحقق هدفه.

فالبطل ـ صاحب هذه الشخصية التاريخية ـ عبد حقيقى، وقف وجه سادته، ليحقق لنفسه الحرية والمجد بقوته

وشجاعته، فى يده سلاح الحرب، وفى لسانه سلاح الشعر، وفى قلبه سلاح الإيمان، وفى خلقه سلاح الفضيلة. إنه عنتره بن شداد العبسى الذى تناثرت عنه القصص والحكايات قبيل الاسلام، والذى قال عنه الرسول ﷺ - ما معناه - «ما وصف لى رجل قط، ووددت أن أراه، مثل عنترة».

وجد المؤلف العبقرى بغيته. فهذا الاختيار الذكى سوف يحقق له عدداً من الأهداف المهمة، أولها أن استخدامه لشخصية تاريخية حقيقية معروفة ومشهورة يعطى عمله الفنى قناعة ذاتية لدى المتلقى، وحصانة تجعله - إذا لزم الأمر- يتخفى تحت غلالة التاريخ، وينجو مما وقع فيه بن المقفع، ثم إن استخدامه لأجزاء من التاريخ الحقيقى لعنترة، سوف يكون بمثابة أساس قوى متين، يستطيع أن يبنى فوقه ما يشاء من أدوار وأحداث، يشكل فيها بطله كيف يريد، ليحقق كل أهدافه ومراميه، التى تنساب إلى المتلقى فى يسر وألفة واقتناع.

وفضلاً عن الجانب البطولى - أو السياسى - فى حياة عنترة، فإن شخصيته غنية بعوامل أخرى قوية ومؤثرة فى المجالين الثقافى والسياسى؛ ففى الجانب الثقافى، هو أحد شعراء المعلقات؛ أى إنه يقف على قمة الفن الشعرى الذى لم يحفل العرب القدامى بفن سواه. ومن هنا، يستطيع المؤلف أن يثرى عمله بشعر عنترة. وبذلك، يرضى تلك النزعة العربية إلى حب الشعر، وفى الوقت نفسه يستغل هذا الشعر- الذى هو حقيقى ومنسوب لعنترة - فى دعم أحداث سيرته أو خلق وإضافة الكثير من الأحداث إليها، هذا إلى جانب أن شعر عنترة يعكس الكثير من صفاته وأخلاقه ونزعاته ومفاتيح شخصيته ، والكثير من تصرفاته. وقد أفاد المؤلف من كل ذلك بصورتين متقابلتين: فهو يستغل شعر عنترة فى كشف الحدث ومعرفته، فيصوغه ويضمنه سيرته بعد أن يجد المكان الملائم له، ثم يقويه ويدعمه لدى المتلقى بإردافه بالشعر؛ ليؤكد صدقه الفنى من جهة، ويرضى نزعة المتلقى العربى - التى تهفو دائماً إلى سماع الشعر والاستمتاع به - من جهة أخرى.

أما من الناحية الاجتماعية، فإن شخصية عنترة بن شداد كانت شخصية عجيبة فريدة فى نوعها، فهو فارس قوى الشكيمة فى جانب، وهو فنان رقيق الحاشية من الجانب الآخر، أحب، وغاص فى الحب إلى أعماقه، مثلما ارتفع بالسيف إلى قمته، فصارت شخصيته تمثل ظاهرتين متباينتين، ولكنهما متكاملتان، هما: القوة الخارقة للفارس، والضعف الجميل للمحب العاشق، يزأر زئير الأسود حين يبارز، ويشدو شدو الطيور حين يناجى. وبين هذا وذاك، يستطيع المؤلف العبقرى أن يبدع ما يشاء من المواقف والأحداث، وأن يزوّد عمله بالكثير من الدعائم الفنية التى تقوى بناءه، وتضاعف تأثيره.

ومن الشجاعة والحب - اللذين يمثلان الجناحين المحركين لمسيرة الإنسان فى الحياة - تتقدم الرأس المفكرة والعقل المدبر الذى يقود المسيرة ويوجهها، ألا وهو الخلق والمبادئ والأعراف. وفى هذا المجال، تأتى شخصية عنترة قوية سامقة، تقف على قمة الخلق العربى القويم. ويكفى أن نجد فى ديوانه أبياتاً تجمع بين منتهى البساطة ومنتهى القوة فى آن واحد، فيكون تأثيرها مضاعفًا لدى القارئ.. إعجاب بالماضى الذى يمثله عنتره، وأسف على الحاضر الذى انحدر إليه الحال، مثال ذلك قوله:

وأغضّ طرفى مابدت لى جارتى

حتى يوارى جارتى مأواها

أو قوله:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكل

وإذا حملت على الكريهة لم أقل

بعد الكريهة ليتنى لم أفعل

أو قوله:

يا عبل، أين من المنية مهربى

إن كان ربى فى السماء قضاها

ومثل هذا كثير وكثير...

هذا ليس أكثر من ملمح واحد من ملامح شخصية عنترة التى يرسمها شعره الغزير الذى كان أمام مؤلف السيرة ينتقى منه كيف شاء أحداثاً ووقائع وقوافى؛ تفى بغرضه، وتحقق هدفه. وليس أبدع من تلك الفصول الدرامية الرائعة التى تمثلها مقدمة معلقته، ولا أجمل من تعبيره الشعرى عنها، ولا أبرع من استغلال مؤلف السيرة لها، فأغلب الظن أن تلك الأبيات العشرة التى تصدرت المعلقة، فتحت أمام مؤلف السيرة أبواباً لا حصر لها من الخيال والإبداع، وليس فيما حوته الأبيات نفسها - وهو كثير- ولكن بما أوحت به إليه من أفكار، نسج منها قدراً كبيراً من أحداث سيرته فيما بعد. فتاريخ عنتره الحقيقى، الذى وصلنا، يقف عند تحرره واعتراف شداد ببنوته

مقروناً برغبته في تتويجه لحب عبلة بالزواج منها. أما مؤلف السيرة فقد جعل من هذا التاريخ مجرد مقدمة أو افتتاحية لاتمثل أكثر من عشر حجمها، ولاتعطى من الإثارة والتأثير إلا القدر الضئيل، إذا ماتوزن بما جاء بعدها من الفصول التى برع المؤلف فى بنائها، ووضعها فى نسق فنى متشح بالزى التاريخى.

أما الفائدة الكبرى التى أفادها مؤلف السيرة من استعارته شخصية عنترة لبطولة عمله، فهى انطباقها انطباقاً يكاد يكون تامًا مع الدعوة التى يريد أن يستنهض بها المصريين ضد الحكام الفاطميين الذين احتلوا بلادهم واستولوا على مقدراتهم، ثم اعتبروهم مجرد عبيد بنى عبيد، فكيف يسكت المصريون على ذلك؟

لقد كان عنترة فى مثل موقفهم ـ بل أشد ـ فعبوديته كانت واقعًا حقيقيًا وليس مجرد ادعاء، وموقفه كان مواجهة فرد واحد لقبيلة بتمامها، والعقبات الاجتماعية التى اعترضت طريقه كان يبدو أنه من المستحيل اجتيازها، والتعقيدات التى تلاعبت بحياته كانت كأمواج البحر، تضرب الساحل فى أمل ثم سرعان ما تنحسر عنه، والأحداث التى مر بها تثير وتحمس حينًا، وتسلى وترفه حيناً آخر، تدفع إلى الحزن مرة، وتدعو إلى الضحك مرة. أما أفعال عنترة فتجعل المتلقى يتنقل بين الإشفاق عليه والإعجاب به، وبين الغضب حين يصيبه مكروه، والفرح حين يحرز انتصاراً. وبعد هذه الرحلة الطويلة بكل ما فيها من مغامرات ومعاناة، يفوز عنترة وتتحقق آماله؛ أى إن مؤلف السيرة يريد أن يقول للشعب المصرى: هاك عنترة اقتد به، ومهما كانت الصعاب، فبالجهد والعزيمة والإصرار لابد أن تبلغ المرام.

ولسنا نود أن ندخل فى تفاصيل ذلك فهى كثيرة كثرة عارمة، ويستطيع أن يلمحها القارئ للسيرة أو حتى لأحد ملخصاتها ، فلن يخفى على فطنته مدى التشابه بين الصورة التى يرسمها مؤلف السيرة لشخصية عنترة بن شداد، والأوضاع السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة فى الأقاليم العربية بعامة، ومصر على وجه الخصوص، وأن السيرة ربما كانت أبرز أعمال المقاومة الشعبية ضد الحكم الجائر والحكام المستبدين، وأن المظلوم عليه أن يواجه الظالم لا بالدعاء والاستجداء ولكن بالسلاح والكفاح.

أما الهدف الثانى الذى استطاع مؤلف السيرة أن يحققه، من خلال اختياره لعنترة بطلاً لسيرته، فهو هدف لايقل خطورة عن سابقه ـ بل يزيد ـ ألا وهو وحدة الكلمة وتجمّع القوى. فالفرد وحده مآله إلى الانكسار، مهما كانت قوته ومرات انتصاره المؤقت. أما الجماعة التى تضمها فكرة أو عقيدة موحده، فلابد لها من الفوز النهائى الدائم.

ولتحقيق هذا الهدف، استغل المؤلف أكثر من مصدر، فقد وظف التاريخ توظيفًا مقنعًا، حين أشار إلى موقعة ذى قار، وكيف تغلب العرب على العجم بوحدتهم وتحالفهم. ولما كان عنترة لم يشترك ـ تاريخيًا ـ فى هذه الحرب، وكان بطلها الحقيقى هو هانئ بن مسعود، فقد ربط الكاتب بينه وبين عنتره بصداقة وطيدة، تؤكد أنهما صنوان وشريكان متحدان. واستكمالاً لعملية ربط المجتمع بعضه ببعض، جعل عنترة يحصل على صداقة شقِّى مجتمع الجزيرة العربية آنذاك المكون من رجال القبائل والصعاليك، فوطد علاقته بزعيم كل منهما: عمرو بن معد يكرب فرسان القبائل، وعروة بن الورد أمير الصعاليك. وبذلك، أصبح عنترة موثق الوحدة العربية دون أن يتعارض ذلك مع التاريخ الحقيقى.

أما المصدر الثانى الذى استغله مؤلف السيرة، فقد كان فى فهمه الذكاء والفطنة، أو لعلنا نقول إنه استلهم من وراء حجب الغيب أحدث النظريات العلمية المعاصرة. فمنذ بدء السيرة وخروج عنترة من الجزيرة مقاتلاً وغازياً، كانت جائزة انتصاره دائمًا تشتمل على أمة يمتلكها أو زوجة تهبه نفسها. وبذلك، صار له فى كل قطر حليلة وذرية، كلهم أبناء عنترة، ولكن من أمهات مختلفات الجنس واللون والوطن. وعندما علم الجميع بمقتل عنتره، هرعوا إلى الجزيرة وقد ذابت فروق الأمهات فى بوتقة الأب، وتوحد الأبناء للأخذ بثأر أبيهم، فكلهم من صلب عنترة؛ ولهذا كلهم عرب أبناء عربى.

هذه الفكرة العبقرية، ألا تلفتنا إلى التقارب الشديد بينها وبين نظريات علم الوراثة التى تجعل الذكر هو صاحب الصفات السائدة، والأنثى صاحبة الصفات المتخية، وتجعل الأبناء أشبه بالأب وتنسبهم إليه دون الأم؟

ولم تقف فطنة مؤلف السيرة عند هذا الحد الذى جعل تلك الفكرة تعبر، أصدق تعبير، عن مقومات الوحدة والدعوة إليها، ولكن الأقوى من ذلك أنها رد على الشعوبيين المتعصبين دعاة الانفصال وتفكك الأمة العربية، فأراد أن يقول لهم: إن الشعب يجمعنا بمثل ما تجمعنا اللغة والعقيدة، فالمصلحة المشتركة تقتضى الوحدة لا التفرق، والتحرر لا الاستكانة، ورد الظلم والغيم والاستبداد.

وبعد هذا التمهيد التاريخى لقيمة التوحد، يعمد المؤلف الفنان إلى التطبيق العملى، فيقدم ـ فى فصوله التالية ـ نماذج

لمواقف كانت الهزيمة فيها ناتج الفرقة والتفكك، ثم تم التجمع والتضامن، فجاء النصر والفوز . وقد قام يبث هذه المواقف بذكاء على طول السيرة متداخلة مع أحداثها المتدرجة من المنازعات القبلية إلى المعارك الحربية فالمواقع القومية، ومتغلغلة فى ثنايا الحدث باعتبارها جزءاً من نسيجه. وبذلك، بعدت عن مظاهر الدعوة والنصح والخطابية.

ولايفوت مؤلف السيرة، فى هذا المجال، أن عمله لن يكون له قيمة عند المتلقى، ما لم يربطه بالإسلام، ويصله بعقيدته التى كانت متأججة آنذاك، ولكن عنترة لم يلحق بالإسلام، فكيف يوفق بينهما؟

هنا، يرى المؤلف الفطن أن المواقف السابقة التى ساقها فى الدعوة إلى التجمع والتضامن تصلح تماماً لخدمة هدفه الجديد ، إذا ما أضاف إليها بعض الإضافات، مثل عقد صداقة وطيدة بين عنترة وعبدالمطلب جد الرسول (ص) ، ومساعدة عنتره له فى بعض المواقف مقابل الإعلان عن الإعجاب به، والإشادة ببطولته، والوقوف إلى جانبه، وتأييده تأييداً مطلقاً.

والإضافة الثانية التى أضافها مؤلف السيرة هى أنه جعل خط سير عنترة فى مغامراته وغزواته يتطابق مع خط سير الفتوحات الإسلامية، مشيراً إلى أن عنترة قضى على الجبابرة والطغاة الذين كانوا يحكمون تلك البلاد، وبذلك كف أذاهم عن الرسول (ص) حين جاء بالدعوة، وأزال من طريقه العقبات، فمهد الأرض، وساعد على نشر الإسلام.

أما الإضافة الثالثة، فقد ضرب بها المؤلف عصفورين معًا، ذلك أنه استغل أبناء عنترة الذين توافدوا إلى الجزيرة العربية عقب مقتل أبيهم، وقد جمعت بينهم أبوة عنتره، ووحد بينهم هدف الأخذ بثأر، ولكن مؤلف السيرة كان، على طول فصولها، يدعو إلى الفضائل، ويبرزها بأحداث جانبية، ويستخدم الطريقة نفسها فى تصوير الرذائل، ومستهجن العادات، ومن بينها عادة الأخذ بالثأر.

هنا، يصل المؤلف إلى المخرج المزدوج، فيجعل وصول أبناء عنترة إلى أرض الجزيرة، يتزامن مع بزوغ فجر الإسلام وانبثاق الدعوة المحمدية التى تجذبهم إليها، فتجعلهم يعدلون عن الأخذ بالثأر، وينخرطون فى سرايا المسلمين، مشاركين فى غزوات الرسول(ص) ، وينالون فضل الشهادة فى سبيل الله.

فالإسلام، بتعاليمه السمحة الصارمة، نهى عن عادة الأخذ بالثأر، الفردى أو الشخصى، ولكنه أكد على أخذ حق الجماعة وحق الله، فالرضوخ للمعتدين استسلام ومذلة، والجهاد فى سبيل الله فريضة وكرامة ؛ لهذا، خرج الرسول (ص) بكتائبه لمواجهة المشركين الذين عم أذاهم على المسلمين ، وحاولوا فرض شركهم ومروقهم عليهم؛ ولهذا عدل أبناء عنترة عن طلب ثأر أبيهم، وانضموا طائعين إلى كتائب المسلمين لمحاربة المشركين المعتدين.

هنا ، نلمح مؤلف السيرة: وكأنما يريد أن يفزع فى المصريين قائلاً: فما بالكم أنتم أيها المصريون، وقد حل بكم غزاة ظالمون، احتلوا أرضكم، وأذلوا رجالكم ، وحاولوا تبديل عقائدكم، وفرضوا عليكم مذهباً لايرضيكم، ولايليق بكم، فهم يسبون صحابة الرسول (ص) علناً على المنابر، وهم يصطنعون التقية - فيظهرون غير مايبطنون - وهذى من أمارات المنافق، وهم يؤلهون أئمتهم، ويعتبرونكم عبيداً لهم، فكأنما هم يدعون مع الله إلهًا آخر، وهم يطلقون دعاتهم وعملاءهم فى أعقابكم لإغوائكم بالترغيب والترهيب، وهم يستحلون أموالكم بباهظ مكوسهم وضرائبهم ومصادرة أملاككم واغتصاب حقوقكم... فماذا تنتظرون؟

ثم إذا بالمؤلف يقع ، بفطرته وحاسته الفنية ، على عامل مؤثر بل شديد التأثير، حيث إنه لايعتمد على مواقف شخصية أو فردية فقط ولكنه يتكئ على مجالين من أكبر المجالات تأثيراً، هما الواقع التاريخى والنوازع الدينية.

فالمصريون لم ينس أحد منهم «يعقوب بن كلس»؛ ذلك اليهودى الذى كان فى خدمة الإخشيد بمصر، ثم غدر بهم، وفر إلى المغرب، ليضع نفسه تحت تصرف عبيد الله المهدى وينقل إليه أسرار مصر ومواطن ضعفها وبواطن أمورها، حتى أغراه بفتحها، وسار على رأس جيش جوهر الصقلى كدليل ومرشد. وبعد الفتح، اشترك معه فى تحرير كتاب الأمان للمصريين، ثم كان أول من نقضه، حيث أرهقهم بباهظ الضرائب والمكوس، وأزعجهم بجحافل الدعاة، لإرغامهم على التشيع، ولعب بموارد البلاد حتى قيل إنه كان أحد الأسباب المباشرة لوقوع الشدة المستنصرية سواء بسياسته الخرقاء، أو من قبيل التشاؤم والكراهية.

والمصريون يعرفون اليهود معرفة جيدة، ويعرفون ما اشتهروا به من صفات، أولها عبادة المال مع البخل المقيت، وأدناها الغدر والخيانة وانعدام الضمير، مع كراهية مقيتة لكل البشر، ورغبة فى إيذائهم أجمعين، لاسيما المسلمين.

والمصريون يعرفون سيرة الرسول (ص) التى أخذها عبدالملك بن هشام عن محمد بن إسحق، فهذبها ونشرها

بينهم. ونحن نعلم أن ابن هشام ولد بالبصرة ونشأ فيها، ثم ما لبث أن حضر إلى مصر، وعاش عمره فيها، حيث كان أكبر علمائها فى الغريب والشعر والمغازى والسير، وتوفى بها مع بدايات القرن الثالث الهجرى.

تقول السيرة النبوية إنه حين هاجر الرسول (ص) إلى يثرب، نزلها بالتصالح والوئام بين أهلها من الأوس والخزرج، فألف بين قلوبهم، بعد أن كانوا على شفى حفرة من نار، بفعل الفتن والدس والوقيعة التى دأب يهود يثرب على إشعالها، فآخى الرسول(ص) بينهما، وأمن يهود يثرب على أموالهم وأنفسهم، كما تقضى بذلك تعاليم الإسلام وخلق المسلمين، فعاهدوه على المناصرة وحسن الجوار.

ولكن اليهود هم اليهود ـ منذ القدم وحتى الأزل ـ فما أن اطمأنوا على أنفسهم، حتى ظهر نفاقهم. بدأوا بمحاربة الإسلام بالجدل والفتنة، حتى إذا كان يوم بدر، نكثوا عهد الرسول (ص)، وتخلفوا عن مساندة المسلمين آملين هزيمتهم، وحين طاش فألهم، أعلن بنو قينقاع غدرهم صراحة، وآذوا المسلمين، فأحاط بهم الرسول (ص) حتى استسلموا، وحق عليهم الحساب، ولكن عبدالله بن أبى بن سلول تدخل لانقاذهم، وظل يلح على الرسول (ص)، حتى وافق على إطلاقهم وإجلائهم عن المدينة بأموالهم ومتاعهم.

وعندما واجه الرسول (ص) قريشًا يوم أحد ظهر، نفاق ابن سلول وخداعه، حيث أشار بأن يبقى المسلمون بالمدينة ـ وهو معهم ـ ولكن ما أن اقتربت قريش، انسحب ومن معه من المنافقين، كى تدهم قريش المسلمين. وكان بين الرسول (ص) وبنى النضير حلف طالبهم بوفائه، فدعوه إليهم للتفاوض، ودبروا مكيدة لاغتياله، ولكن الله أنقذه منها، حينئذ فعل الرسول معهم مثلما فعل مع بنى قينقاع، وأخرجهم من المدينة.

تجمع اليهود بعد هذا الشتات فى مستعمرات بشمال الحجاز، وأخذوا يدبرون مكيدة جديدة، فقصدوا الأحزاب من غطفان وبنى فزارة وبنى مرة والمشركين من قريش وحرضوهم على مهاجمة المدينة، فكانت موقعة الخندق.

كل هذا ورد فى سور القرآن الكريم، ثم ورد موسعاً ومفسراً فى سيرة ابن هشام التى أحبها المصريون، واستمعوا إليها بشغف، أما مؤلف السيرة ـ وأمثاله ـ فقد أخذوها باستيعاب وتمعن وتمثل، فهل من عجب أن يقتنص هذه الفرصة، ويستغل الموقف لصالح عمله الفنى، فيزيد فى إثارة المصريين بما ترسب فى وجدانهم من سيرة نبيهم، ويقوى عمله الفنى بفصل من أمتع فصول السيرة... ؟

وسط سياق مغامرات عنترة، دس المؤلف بكل الرفق والحرفية حدثاً عارضًا مؤداه أن يهود حصن خبير ـ أعداء عنترة ـ تمكنوا، بالخديعة، من الإيقاع بابن عنترة، وأخذوه أسيراً فى الحصن. وبالطبع، امتشق عنتره حسامه (الصمصام)، وسارع بفرسه (الأبجر)، ليقتحم الحصن، ويخلص ولده من الأسر.

وتمثل مؤلف السير أحداث بنى قينقاع وبنى النضير مع الرسول (ص)، فألبسها لبطله عنترة بعد أن حورها قليلا لتلائم سياق سيرته من جهة، ودون أن تفقد تأثير السيرة النبوية من جهة أخرى.

سار عنترة قاصداً خبير، لينقذ ولده، ويؤدب أولئك الذين تجاسروا على أسره، وقبل أن يصل إلى الحصن بقليل سمع رجلاً يستجير، ووجد أنه فى محنة يطلب المساعده، فلم يتوان عن التوقف لمساعدته وإقالة عثرته. فشكر الرجل له صنيعه، وأراد أن يرد له جميله، لاسيما حين عرف مقصده، فأخبره أنه من سكان الحصن، وأنه سوف يساعده على تخليص ولده.

دخل الرجل إلى الحصن لينبه أهله بقدوم عنترة، ويحذرهم منه، ويتآمر معهم على طريقة الإيقاع به، ثم خرج إلى عنترة يدعوه للدخول موهماً إياه بأنه أعد كل شئ لنجاح مهمته وتخليص ولده، فإذا بعنترة يقع فى شرك الغدر والخيانة، ويؤسر هو الآخر. ويوضع فى غيابة السجن.

هذا الفصل الممتع الذى أبدعه مؤلف السيرة والذى يؤثر الآن فى متلقيها المعاصر تأثيراً قوياً، لابد أن تأثيره فى المتلقين الذين تلقفوها حال تأليفها كان أضعافاً مضاعفة، ولعل هذه القصة الطريفة التى ذكرها أغا ابيكاريوس، فى كتابه «منية النفس فى أشعار عنتر عبس» توقفنا على لون من ألوان هذا التأثير... تقول القصة:

«بلغنا رجل من أهل حمص كان يحضر كل ليلة إلى حلقة القصاص يسمع فصلاً من قصة عنترة. ففى إحدى الليالى تأخر فى حانوته إلى ما بعد المغرب، فحضر إلى هناك دون عشاء، وكان فى تلك الليلة سياق حرب عنترة مع كسرى، فقرأ القصاص إلى أن وقع عنترة فى الأسر عند الفرس، فحبسوه، ووضعوا القيد فى رجليه. وهناك، قطع الكلام، وانفض الناس، فدخل على الرجل أمر عظيم، واسودت الدنيا فى عينيه، وذهب إلى بيته حزيناً كئيبًا، فقدمت له زوجه الطعام فرفس المائدة برجله، فتكسرت، وانصب ما فيها على فرش البيت، وشتم المرأة شتماً قبيحًا، فصادمته فى الكلام، فضربها ضرباً شديداً، وخرج يدور فى الأسواق، وهو لايقر له قرار.

ثم غلب عليه الحال، فذهب إلى بيت القصاص، فوجده نائمًا، فأيقظه وقال له: قد وضعت الرجل فى السجن مقيداً وأتيت مستريح البال؟ أرجوك أن تكمل لى هذا السياق إلى أن تخرجه من السجن، فإننى لاأقدر أن أنام، ولا يطيب لى عيش مادام على هذه الحال، وانظر ما تجمعه من الجمهور فى ليلتك فأنا أعطيك إياه الآن.

فأخذ القصاص الكتاب، وقرأ له باقى السياق، إلى أن أخرج عنترة من السجن، فقال له: أقر الله عينك وأراح بالك، الآن طابت نفسى وزالت همومى، فخذ هذه الدراهم ولك الفضل، ثم انصرف إلى بيته مسروراً، وطلب الطعام، واعتذر بأن القصاص وضع القيد فى رجل عنترة، وهى جاءته بالطعام ليأكل، فكيف يمكن أن يذوق طعاماً وعنترة محبوس مقيد؟ وقال: أما الآن، فقد ذهبت إلى بيت القصاص، وقرأ لى الحديث إلى أن أخرجه من السجن والحمد لله، فقد طابت نفسى فآتى ماعندك من الطعام، واعذرينى على ما فرط منى».

ومن ذكاء المؤلف أنه يقدر ما حمل اليهود على تلك الحملة الشعواء التى شوهت صورتهم، وكشفت عن سوءاتهم، بقدر ما تجنب الحديث عن المسيحية والمسيحيين برغم أن الحروب الصليبية كانت بدأت تطل برأسها عن طريق هجوم الروم على الثغور العربية، ولكن المؤلف - بعبقريته - أراد أن يضمن ائتلاف المسلمين والأقباط الذين يتقاسمون أرض مصر، والذين يعيشون فى وئام وتلاحم أخوى تحت شعار: الدين لله والوطن للجميع، ولكن بعض أحداث السيرة كانت تلزمه بإجراء مواجهات بين الاسلام - الجنين الذى لم يولد بعد - والروم أتباع المسيح ، وهنا، كان التخلص اللبق لمؤلف السيرة، فإذا كان اللقاء فى بلادهم أشار إليهم بلقبهم السياسى - أى الروم - أما إذا أحزبه الأمر، وكان لابد من مس العقيده، فإنه يعمد إلى تجهيلهم، ويطلق عليهم لقب «الكفار»، ثم يمعن فى هذا التجهيل، فيطلق على رئيسهم اسم «كافر ابن فاجر»، مع أنه اعتاد فى الوقائع التاريخية أو القريبة من التاريخ أن يفصح عن أسماء أبطالها الحقيقيين أو يختلق لهم أسماء قريبة من أسمائهم الحقيقية.

ويبدو أن هذا المؤلف كان - إلى جانب ذكائه وموهبته - على درجة كبيرة من الثقافة، فمثلما استوعب السيره النبوية لابن هشام، واستعار منها الكثير فى دعم البناء الفنى لسيرته، أحاط إحاطة كاملة بالشعر العربى القديم، لاسيما المعلقات وديوان عنترة ، فهو لم يكتف باختيار الكثير من أبياته لتقوية سيرته، وتجميل أسلوبها، تمشياً مع شيمة الكتابة العربية آنذاك التى كانت لاتقبل النثر إلا مرصعاً بالشعر، ولكنه - إلى جانب ذلك - استغل الكثير منه فى خلق مواقف وأحداث لم تفد فى توسيع رقعة السيرة فحسب، ولكنها تغلغلت فى صلب بنائها الفنى تدعمه وتقويه وتمنحه مسحة من الصدق والإقناع.

فمثلاً نجد بين ثنايا ديوان عنتره أبياتاً يداعب بها امرأته التى يبدو أنها كانت تلومه على فرط عنايته بفرسه وإيثاره بأطايب الطعام وشرب اللبن فى الصباح، فيرد عليها قائلاً:

لاتذكرى مهرى وما أطعمته

فيكون جلدك مثل جلد الأجرب

أن الغبوق له وأنت مسوءة

فتأوهى ما شئت ثم تحولى

فيلتقط مؤلف السيرة هذا الخيط، ويخرج منه بثلاثة استنتاجات رائعة، هى الصلة التى تربطه بفرسه، والعلاقة التى بينه وبين امرأته، ثم روح الفكاهة الوقورة التى كان يتمتع بها؛ فيستغل كل ذلك بذكاء وحرفية فى خلق مواقف متعددة وأحداث كثيرة، تتكئ على هذه المعرفة فى مجالاتها الثلاثة، فضلاً عن استغلالها - بوجه عام - فى تصور الشخصيات والوقوف على أبعادها، ليحسن رسمها وتقويمها.

وتتعدد أمثلة هذا الاتجاه فى السيرة بكثرة لايحتمل هذا البحث إحصاءها وعرضها، فمن بيت موجه من عنترة إلى زوج أبيه، يتخيل المؤلف العلاقة بينهما، ويقدمها لنا، فى الفصول الأولى من السيرة، بشكل متكامل ومتضامن مع الأحداث التى تقود إلى اعتراف شداد ببنوته. وأبيات فى آخر المعلقة يعتذر فيها عنترة عن هزيمته واضطراره إلى الانسحاب من المعركة، فيأخذ المؤلف هذا الموقف ذريعة تجعله لايخجل من إلحاق الهزائم ببطله فى كثير من المواقف والمعارك التى يحتكرها، مستغلاً ذلك لمزيد من الإثارة والتشويق، ثم الراحة والرضى والفرحة حين ينهى الموقف لصالح عنترة.

ولعل من أمتع فصول السيرة ذلك الفصل الذى عقده المؤلف، لكى يحقق لبطله جناحى الفروسية بمفهومها العربى آنذاك؛ وهما قوة اليد وقوة اللسان؛ أى الجمع بين الشجاعة القتالية والتفوق الشعرى. والشجاعة القتالية تتحقق بهزيمة المعتدين والتفوق على المنافسين. أما التفوق الشعرى، فكان له مجال آخر هو «لجنة المحكمين».

يستحضر المؤلف صورة «سوق عكاظ» والقيمة التى كانت تضرب فيه للنابغة الذبيانى، فيحضر إليه الشعراء، يلقون

أشعارهم أمامه ، وأمام الجمع الذى أم السوق، فيحكم بينهم؛ يجيز البعض، ويفضل البعض على البعض، ويشيد بشعر شاعر، وينقد شعر آخر... إلى آخر تلك الصورة التى رسمها لنا تاريخ النقد العربى عن سوق عكاظ.

ثم يأخذ المؤلف فى التفكير... بأن كل مسابقة أو منافسة لابد أن يتحقق لها أمران: لجنة تحكيم، وجوائز التفوق...؟ ولقد أجابت التقاليد العربية عن الشق الثانى من هذا السؤال، فالجائزة الكبرى عندهم كانت ـ كما قيل ـ أنهم إذا استحسنوا قصيدة وأرادوا تمجيدها، كتبوها بماء الذهب، وعلقوها على أستار الكعبة، ولقد تجمع عدد من تلك القصائد أطلقوا عليها اسم «المعلقات». وهنا، تفتق ذهن المؤلف عن لجنة تحكيم مثالية، هى «أصحاب المعلقات».

وبصرف النظر عن الفوارق الزمانية بين امرئ القيس الذى توفى قبل الإسلام بنحو مائة عام، ولبيد الذى عاصر دولة بنى أمية، والفوارق المكانية بين من عاش منهم فى منطقة الخليج مطلاً على بحر الظلمات، ومن عاش فى أقصى الغرب حول الكعبة، أو فى شمال نجد، والفوارق الموضوعية بين من كان يتغزل، ومن كان يمدح، ومن كان يفاخر، ومن كان يحاول اللحاق بالإسلام وأخفق، ومن أسلم وكف عن قول الشعر، ومن ارتجل قصيدته، ومن دبجها فى عام كامل؛ فإن كل ذلك، أغفله مؤلف السيرة فى سبيل الجمع بين أصحاب المعلقات، ليشكل منهم لجنة الحكم التى ابتكرها، والتى جعل لها منتدى يجتمعون فيه تحت ظلال الكعبة، ويعقدون فيه جلسات الاستماع لمن يريد الانضمام إلى زمرتهم، ويعلق قصيدته إلى جوار قصائدهم.

كان لابد لعنترة، لكى يستكمل جوانب فروسيته بعد أن نازل كل منافسيه وهزمهم، أن يقصد منتدى أصحاب المعلقات، وأن يمثل أمامهم، يلقى قصيدته، لكى يجيزوها ويوافقوا على تعليقها، فتنعقد اللجنة، ويرتجل عنترة قصيدته التى زعموا أنها أول شعره، فلم يكن قد قال شعراء قبلها، ويعجب بها المشاهدون والسامعون الذين حضروا هذا الحفل، وتعجب بها اللجنة كذلك، ولكن.. تجتمع اللجنة للمداولة، وتخرج بقرار يثير عنترة، بمثل ما يثير الحاضرين الذين انقسموا ما بين مؤيد ومعارض، وكلهم متعصب لرأيه؛ فقد رأت اللجنه أن القصيده جيدة تستحق التعليق، ولكن التقاليد لاتسمح بوضع ما يقوله العبيد إلى جوار أقوال السادة، وعنتره ـ وإن كان شداد قد اعترف بأبوته له ـ إلا أن هذا لايزيل وصمة العبودية، فالعبد عبد بالمولد أو الأسر، وليس بالادعاء والقول.

يصدم عنترة بالقرار ، ولكن مادام الأمر كذلك، فليعكس هو الوضع ليجعل العبد سيداً والسيد عبداً، ومادام الأسير يصير عبداً لآسره، فليأسر هو هؤلاء السادة، ليصيروا عبيده وهو سيدهم. وهنا، يدعو عنترة أصحاب المعلقات للمبارزة، وينازلهم الواحد بعد الآخر حتى يهزمهم جميعًا ويأسرهم ويشهد الناس على أنهم صاروا عبيده وهو سيدهم، وفديتهم هى الموافقة على تعليق قصيدته إلى جانب قصائدهم، وقد كان.

هذا الفصل الممتع، مكن مؤلف السيرة من تحقيق هدفه الاساسى وهو استكمال مقومات الفروسية لبطله، وأضاف إلى ذلك بعداً ثقافيًا متميزاً، حيث ضمن السيرة كامل نصوص المعلقات بدعوى أنه كان على لجنة الحكم أن يلقى كل عضو فيها قصيدته أمام جمع الحضور ليتمكنوا من الموازنة بينها ما سوف يقدمه الوافد الجديد. وهكذا، أصبحت السيرة تضم المعلقات بأكملها وقدراً كبيراً من ديوان عنترة، إلى جانب الأشعار التى وضعها المؤلف أو التقطها من مختارات الشعر العربى.

وإذا كان مؤلف السيرة على هذا القدر من الثقافة والإلمام بالشعر، فقد كان أيضًا على درجة كبيرة من الوعى الفطرى بمقومات البناء الفنى القصصى، ويكفى أن ندلل على ذلك بمثال واحد.

فمذاهب النقد الأدبى الحديث تكاد تجمع على أن أقوى مظاهر إحكام البناء الفنى للعمل القصصى هى القدرة على الربط بين الأحداث وتسلسلها فى يسر وعفوية، دون اللجوء إلى اصطناع المصادفات والمفاجآت أو الاستعانة بالقضاء والقدر. فالعمل القصصى الذى يعتمد على المصادفات، دون مبررات مقنعة، يفقد الكثير من قيمته الفنية ويزعزع ثقة المتلقى به؛ لأن التأثر الوجدانى بالعمل القصصى يرتبط، إلى حد كبير، بالفكر المنطقى فى تشابك الأحداث تشابكاً طبيعياً، وكلما كان هذا التشابك عاديًا مألوفاً ، كان أقوى تأثيراً، بل إن هذا التأثير يتضاعف إذا مامست الأحداث وتراً إنسانيًا عامًا، يمارسه معظم البشر.

عنترة العبد تحرر، وكان يهفو إلى عبلة، فتزوجها. وإلى هنا، كان من الممكن أن تنتهى القصة، وبذلك تكون مجرد حكاية سردية عن شجاعة فارس من قدامى شعراء العربية.

ولكن مؤلف السيرة كان يريد ماهو أبعد من ذلك بكثير، فأمامه الكثير من الأهداف والمضامين التى يريد أن تحملها سيرته ، وفى جعبته الكثير مما يريد أن ينقله إلى المتلقى،

وحكاية «عنترة وزواجه» ليست إلا مقدمة لمرحلة واحدة من مراحل متعددة سوف يأخذ إليها بطله، ليحقق به هدفه، فلابد لعنترة أن ينتقل من مرحلة الفروسية المحلية إلى مرحلة البطولة العالمية، وأن يخرج من الجزيرة العربية، يجوس خلال البلدان والأقطار، هازماً الطغاة، ومحرراً المستضعفين، وناشراً راية العدل والحق القويم، وممهداً الأرض أمام دعوة رسول الإسلام، فكيف السبيل إلى هذا؟

وهنا، تلعب الموهبة الفطرية الفذة لمؤلف السيرة دورها، فيبتكر حدثاً يبدو طبيعياً للغاية، ويمس وجداناً إنسانياً عاماً، حيث يمارسه الكثيرون في حياتهم، ويكاد يكون متعارفاً عليه، وهو تذبذب العلاقة بين المحبين قبل الزواج وبعده.

تزوج عنترة من عبلة بعد حب ملأت أخباره الآفاق، وسارت بأشعاره الركبان، وملأ أعطاف عبلة تيهاً وفخراً، وفي مجلس من مجالس الشراب، أشادت عبلة بحب عنترة لها، فوجدت صويحبات السوء - اللائي كن يحسدنها ويغرن منها - الفرصة سانحة للوقيعة، فيشككن فيما قالت عبلة بدعوى أن جذوة الحب تخبو بعد الزواج، وأن ما كان قبل الزواج لايمكن أن يدوم بعده، وأنها إذا أرادت أن تتحقق من ذلك فلتطلب من عنترة أن يقبل قدمها دليلاً على استمرار حبه لها.

وهنا، تلعب الخمر بالرؤوس، فتقبل عبلة التحدي، وتطلب من عنترة أن يقبل قدمها أمام صويحباتها، فيرفض عنترة فتصادمه بما يمس كرامته وتعايره بأصله فيصدم عنترة ولايجد أمامه من سبيل إلا أن يخرج هاجراً منازل القبيلة، ضارباً في عرض الصحراء.

وبينما هو يجوب الفلاة في تلك الحال من البؤس واليأس، يلقى فارساً يتحرش به، فينازله ويبارزه ويهزمه، وحين يكشف عن وجهه القناع بعد أن يأسره، يكتشف أنها فتاة رائعة الجمال، فلايقوى على مقاومة فتنتها فيتزوجها لتنجب له أول أبنائه.

وهكذا، استطاع المؤلف أن يخرج ببطله من الفروسية المحلية إلى العالمية في يسر وسهولة، وبطريقة منطقية مقنعة ومؤثرة في ذات الوقت، ثم أنه يمهد بذلك لما سوف يأتي من أحداث يستغل فيها زواج عنترة من أجنبيات، لينجبن أبناء لعنترة من مختلف الجنسيات.

هذه القدرة التي برع فيها المؤلف على حسن التخلص وتلقائية الانتقال بين المواقف، مكنته من إضافة أحداث وحكايات كيفما شاء بحيث صار ما فات من السيرة مجرد مقدمة لما هو آت، وفي الوقت ذاته مكنه من بناء شخصية عنترة بالشكل الذي أراده، لكي يحقق الأهداف التي حددها، ويساير البناء القصصي الذي رسمه، ويستكمل المراحل التي أعدها لعنترة، منتقلاً به من الواقعية إلى التجريد والأسطورية دون تأثر المتلقي من ذلك، حيث إن جرعة الصدق التاريخي الأولى وتسلسل الأحداث، واتساقها مع مألوف العلاقات الإنسانية، يقنع الوجدان الجمعي، وينال رضاه وثقته، ويجعله يتقبل كل ما يأتي بعد ذلك مهما تحول إلى الخيال، بل ومهما جمع فيه حتى، ولو بلغ مبلغ الأساطير.

وكما أفاد مؤلف السيرة من ثقافته التاريخية وسعة إلمامه بالشعر، أفاد في بناء الهيكل الفني لسيرته من معرفته اللصيقة بالسيرة النبوية، التي كانت - ولاشك - منتشرة بين المصريين ومحببة إلى قلوبهم، بعد أن هذبها ونشرها ابن هشام، الذي كان يعيش بينهم أمداً.

فأول ملحظ نلحظه على التركيب الشكلي للسيرة أنه يختلف اختلافاً كبيراً عن كل من الملحمة اليونانية القديمة والرواية الأوروبية الحديثة، فهو يتميز عنهما بمجموعة من السمات والخصائص التي تجعله شكلاً متميزاً قائماً بذاته.

أول هذه السمات - وأهمها - أن المؤلف استعار من السيرة النبوية لابن هشام معلمين أساسيين، هما المقدمة التاريخية والعنعنة. فالسيرة النبوية لاتبدأ بمولد الرسول (ص)، ولا حتى بإرهاصات ذلك، ولكنها تبدأ من أول الخلق؛ آدم وزوجه، ثم من انحدر من سلالاتهما، مركزة على الرسل والأنبياء، حتى تصل إلى نسب المصطفى عليه الصلاة والسلام. وبهذا، تكون قد أصلت له وربطته بمن سبقه من الرسل والأنبياء.

كذلك فعل مؤلف السيرة، فهو لم يبدأ بعنترة ولا بشداد وزبيبة، ولكنه بدأ - كالسيرة النبوية - بمهاد من أقصى التاريخ يرصد شجعان العرب ويسلسلهم، ليصل من خلالهم إلى عنترة، فكأنما هو يصل بينهم بحبل الشجاعة والفروسية، مثلما وصل ابن هشام الرسول - عليه السلام - بمن سبقه من رسل وأنبياء بحبل الدعوة إلى الله والجهاد في سبيله.

أما السمة الثانية التي استعارها المؤلف من السيرة النبوية، فهي «العنعنة» في رواية الأحداث وإسنادها إلى رواة فقه معروفين. برغم أن العنعنة ليست من مبتكرات ابن هشام أو ابن إسحق، حيث استعارها - أحدهما أو كلاهما - من علم مصطلح الحديث الذي لجأ إليها لتكون إشارة إلى صحة

الحديث النبوى الشريف ومعرفة أسانيده والتأكد من شخصية رواته ، إلا أن ظهورها فى السيرة النبوية هو الذى شجع المؤلف على استعارتها واستخدامها فى سيرته، ليعطى أخباره مظهر الصدق والأصالة حين يسندها إلى فطاحل الرواة المعروفين كالأصمعى وأبى عبيدة وجهينة وحماد وسيار وأمثالهم ، وبذلك تزرع الثقة فى نفوس المتلقين من جهة، وينسب سيرته - ولو بمجرد مرور ذلك على الخاطر- إلى السيرة النبوية المشرفة من جهة أخرى.

والواقع أن مؤلف السيرة لم يترك فرصة يستفيد من خلالها فى إقامة البناء الفنى لعمله إلا واستغلها أفضل استغلال، تساعده فى ذلك موهبته الفطرية من جهة، وثقافته وتمرسه اللذين ينبئ عنهما عمله الضخم العظيم من جهة أخرى.

فعلى سبيل المثال، وجد أن شيبوباً - أخا عنترة من أمه زبيبة - ليس مجرد شخصية هامشية، يقف دورها على مجرد الأخوة - كما جاء فى التاريخ الحقيقى - ولكن من الممكن توظيفه ليقوم بدور فعال فى أحداث السيرة، ويسهم فى بنائها الفنى إسهاماً مؤثراً. فقام بإشراكه فى الكثير من المواقف والأحداث، إلى الدرجة التى جعل منه رفيقًا مصاحبًا لعنترة فى العديد من مغامراته وأفعاله، أو بمعنى آخر جعل منه ما يعرف الآن بممثل الأدوار الثانية فى الروايات والمسلسلات.

هذا الابتكار الذى توصل إليه مؤلف السيرة يعتبر فتحًا جديداً فى إقامة البناء الفنى القصصى لما أتاح له من مزايا فى مجالات متعددة، ففضلاً عن استخدامه فى تعميق الأحداث الأساسية للعمل الروائى وتطويرها وتوسيعها، فإنه يعطى الفرصة لإضافة المزيد إليها، وخلق أحداث جديدة، تثرى العمل وتؤصله. ومن ناحية أخرى، فإنه يعتبر عاملاً فعالاً فى المساعدة على رسم شخصية البطل، وتوضيح قسماتها، وإبراز معالمها، وتشكيل ملامحها، ولم يكن كل ذلك بمستطاع، دون الاستعانة بهذه الوسيلة.

وقد قاد الحس الفنى مؤلف السيرة إلى استخدام هذه الشخصية المصاحبة - أو مرافق البطل - بطريقة تعتبر تطويراً أساسياً فى التأليف الروائى بصفة عامة. فكما أن البناء الروائى طبقًا لتعاليم أرسطو التى كانت سائدة آنذاك (والتى ظلت سائدة فى أوروبا حتى القرن السادس عشر الميلادى تقريبًا) كان يعتمد على البطل الفرد، فإن تلك التعاليم كانت أيضًا تقضى بالفصل فصلاً حاداً بين التراجيديا والدراما من جهة، والكوميديا والفارص من جهة أخرى، الأولى للغضب والبكاء، والثانية للفكاهة والضحك، ولامجال للجمع بينهما. فجاء مؤلف عنترة - بعبقريته الفطرية - وعكس هذه النظرية، حيث رأى أن إدخال عنصر الفكاهة الخفيفة وسط الأحداث الدرامية يدفع إلى حسن تقبلها، ويزيد من تأثيرها، وأن أفضل من يؤدى هذا الدور هو الشخصية المصاحبة، أو مرافق البطل.

وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى أوروبا عن طريق الأندلس - مثلما انتقلت أوزان الشعر العربى إليهم بواسطة التروبادور - ولكن انتقالها كان بطريقة عكسية. فمثلما كان الشعر العربى منتشراً فى الأندلس، كانت قصص البطولة والفروسية - وعلى رأسها سيرة عنترة - منتشرة كذلك، وعندما نجح الإسبان فى إخراج العرب من بلادهم، عملوا على إزالة الإسلام والعربية منها، فقامت محاكم التفتيش بالجانب العملى. أما الجانب الوجدانى، فقد تصدى له الأدباء وعلى رأسهم ميجيل دى سرفانتس - الذى تعتبره أوروبا أبا الرواية ورائدها - فأراد أن يبعد الناس عن روايات البطولة العربية عن طريق تشويهها والسخرية منها، وهذا ما صرح به فى مقدمة الرواية الوحيدة التى كتبها فى حياته وهى رواية «دون كيشوت».

لهذا، فنحن نرى أن دون كيشوت هى أخذ مباشر لسيرة عنترة بعد تحويلها إلى صورة هزلية كاريكاتورية تدفع الناس إلى السخرية من العمل الأصلى الذى شوهته، وتحقق هدف الإسبان من وأد الأدب العربى.

على أية حال، المهم فى هذا الأمر أن دور «مرافق البطل» يظهر لأول مرة فى الأدب الأوروبى، وبشكل يجسد تصور مؤلف السيرة له بأكثر مما هو فى سيرته التى تلتها وسارت على نهجها. فشخصية شيبوب، فى سيرة عنترة، حلت محلها شخصية سانشربانزا فى رواية سيرفانتس التى عنوانها «سيرة السيد العبقرى دون كيشوت دى لامانشا»، وهو على نسق عنوان سيرة عنترة نفسه «سيرة أبى الفوارس عنترة بن شداد العبسى».

ولا حاجة بنا إلى القول بأن هذا الابتكار الذى أبدعه مؤلف سيرة عنترة فرض نفسه على الأدب الأوروبى، لاسيما بعد أن ظهر المذهب الرومانسى، فحل فى الكثير من أعماله، ثم صار بعد ذلك سمة مميزة للأدب الأمريكى، لاسيما فى روايات رعاة البقر، وأصبح الآن أكثر وجوداً فى الروايات والمسرحيات ومسلسلات السينما والتلفزيون.

ولقد ضمن المؤلف الفنى لسيرته الكثير من الابتكارات واستوفاها بحذق واقتدار، من ذلك - على سبيل المثال - استغلاله للأحداث التاريخية والشعر باعتبارهما روافد ثقافية

تعطى المتعة وترضى نزعة حب الاستطلاع عند المتلقى. ولكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه رافداً ثقافيًا غزيرًا، ذلك أنه استغل مغامراته الكثيرة وتنقله بين مختلف بلدان العالم المعروف آنذاك في التعريف بكل قطر يحل فيه، فيقوم بوصفه جغرافياً وبيئياً، ويصف سكانه من حيث الشكل والهيئة والممارسات وطرق المعيشة والعادات، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة، ويدخل كل ذلك ضمن الأحداث والوقائع، بحيث تندمج مع النسيج القصصى، فتقويه وتؤكده، في حين تنساب هى إلى المتلقى، تحمل إليه الرافد الثقافى دون أن تشعره بأنها تهدف إلى تعليمه وتثقيفه.

وإذا صح ما ذهبنا إليه فى كتابنا «القصة فى الأدب العربى القديم»، من أن بدايات الفن القصصى الأوروبى استوحت نماذج روائية عربية، وأن عظماء الروائيين عندهم. تأثروا بحكايات ألف ليلة وقصص الحب العذرى والسير الشعبية وروايات المعرى وابن طفيل وابن شهيد وابن المقفع وغير ذلك من روائع الأدب العربى، فإننا لانبتعد كثيراً عن الحقيقة إذا ما زعمنا أن البناء الفنى لسيرة عنترة - وما تبعها من سير حذت حذوها - كان ضمن العوامل التى ساعدت أوروبا على الانتقال من الكلاسيكية المتزمتة الغارقة فى بحار الأسطورة والغيبيات، إلى رحاب الرومانسية التى تلجأ إلى التاريخ، وتغلفه بغلالات من الخيال والثقافة والمتعة والتسلية، وغيرها مما ابتكره مؤلف سيرة، ويمكن رصد ذلك فى روايات دوماس - الأب والابن - فى فرنسا، وتشارلز ديكنز، ثم سمرست موم فى انجلترا.

أما أعظم إبداعات مؤلف سيرة عنترة العبقرى فى إقامة البناء الفنى الروائى، فهى تقسيم هذا البناء إلى أقسام متصلة منفصلة فى الوقت نفسه، أو - بمعنى آخر - أنه قسّم إلى فصول تروى حياة عنترة بأكملها، وتضيف إليها المقدمة المرهصة بوجوده، والخاتمة الممتدة فى أبنائه، متضمنة كل مغامرات عنترة ووقائعه وحكاياته وأحداثه، بحيث تشكل كلها منظومة روائية متسقة ومتكاملة، ولكنه فى الوقت ذاته جعل كل مغامرة أو واقعة أو حدث يمكن أن يقوم بذاته، بحيث إذا عزلناه عن السيرة يستطيع أن يكون قصة متفردة مستكملة جوانب الفن القصصى كافة.

جاء فى كتاب شعراء النصرانية للأب لويس شيخو عن سيرة عنترة ومؤلفها ما نصه:

«نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل، وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة فى دار العزيز، لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك، وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، وكان الشيخ يوسف واسع الرواية فى أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث، وكان قد أخذ روايات شتى عن أبى عبيدة ونجد بن هشام وجهينة اليمانى وعبدالملك بن قريب المعروف بالأصمعى وغيرهم، فأخذ يكتب قصة عنترة ويوزعها على الناس، فأعجبوا بها، واشتغلوا عما سواها. ومن تلطفه فى الحيلة، أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتاباً، والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه. فإذا وقف عليه، انتهى به إلى مثل ما انتهى الأول، وهكذا إلى نهاية القصة».

وما علينا هنا إن كان مؤلف السيرة هو الشيخ يوسف بن إسماعيل أوغيره، ولا أن تأليفها كان بناء على توجيهات الخليفة العزيز بالله الفاطمى، فهذا مردود عليه فى كتابنا «الأدب الشعبى العربى»، ولكن الذى نود أن نشير إليه هو الفقرة الأخيرة التى تصف تلطف المؤلف فى الحيلة وتقسيمه لها إلى اثنين وسبعين كتاباً، ينهى كلاً منها بقطع الكلام عند موقف حساس مثير يشتاق القارئ إلى استكماله، فيسعى إلى الكتاب الذى يليه، وهكذا...

أليست هذه هى نفسها طريقة المسلسلات التى اتبعتها السينما الأوروبية فى مطلع هذا القرن وبنفس موضوعات سيرة عنترة وبنائها الفنى، أى روايات بطولة وفروسية، كمسلسلات «زورو، وبيج جونز، وذو الوشاح الأسود، والزهرة القرمزية، وغيرها»، وأليست هى نفسها الطريقة الموجود حالياً على نطاق واسع مع تنويع موضوعاتها لتلائم البث التلفزيونى فى مسلسلات مثل «دالاس، وفالكون كرست، وأوشين، والجرئ والجميلات»، وغيرها من المسلسلات الأمريكية واسعة الانتشار عالميًا، ثم فيض المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية المصرية، لاسيما فى شهر رمضان.

والواقع أن الحديث عن البناء الفنى فى سيرة عنترة يتشعب ويطول حتى يكاد لا ينتهى، وكلما أبحرنا فى عقل ووجدان مؤلفها، وتعمقنا فى الغرض، تكشف لنا مزيد من الدر واللآلئ التى هى زينة أدبنا الشعبى، فكم فى بحوره من كنوز تنتظر من يحسن السباحة والغوص.

ولكن... يبقى سؤال حائر هو:

هل حققت السيرة الأهداف التى استهدفها مؤلفها؟

وليس من شك فى أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة المنال، ولكننا - مبدئيًا - نلمح لها بمقولة أحد المستشرقين المعتدلين المتعمقين فى دراسة الأدب العربى، وهو جوستاف لوبون، قال فى كتابه «حضارة العرب» ما نصه:

«العرب هم الذين ابتدعوا روايات الفروسية.... لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون، وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم فى وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. حقًا، إن تلك لروايات وإن الحاضرين لممثلون أيضًا... وحقًا إن الشعراء فى أوروبا - مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال وصفهم - لايؤثرون فى نفوس الغربيين الفاترة معشار ما يؤثر به فى نفوس سامعيه ذلك القاص».

وبعد ...

أفلا يستحق أدبنا الشعبى أن نسبح فى بحوره، وأن نغوص فى أعماقه، وأن نحاول استخراج لآلئه؟ أظن ذلك.

وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة
أ . د . سمير سرحان

وأصـــل البهـــلوان

جوفانى كانوفا

كان يوجد فى صعيد مصر جماعات مختلفة من الغجر، أو مايشبه الغجر، ويعتبر الناس هذه الجماعات جماعة واحدة، ويسمونها «حلب». أما فى بعض الأماكن الأخرى فى مصر، فيسمونهم «غجر»، وفى سوريا «نور» ، وفى العراق «قاولى»... إلخ.

يؤكد المنتمون إلى هذه الجماعات فى الصعيد أن كلاً منهم يختلف عن الآخر من ناحية القبيلة أو العائلة، والنشاط الذى يقومون به:

١ - أغلب الأصليين يقومون بأعمال الحديد.

٢ - «النور»، بناتهم يقمن بالرقص فى الأفراح.

٣ - «البهلوان»، يقومون بألعاب الحواة والقرداتى.

٤ - «الشهاينة»، نساؤهم يقمن بضرب الرمل.

٥ - «المساليب»، يقومون بأعمال الباعة الجائلين بين قرية وأخرى، وأعمال المداحين والشعراء.

٦ - «الجمسة»، يبيعون اللبن بالتردد على المنازل، وهذا العمل يعده الناس عملاً مخجلاً.

فى كل هذه الجماعات، يوجد عازفون ومغنون، ولكن فى الحلب والنور والبهلوان، فقط، وجد «الغوازى»، ويعد هذا فى مجتمع تقليدى، مثل مجتمع الصعيد، نقطة تمييز أساسية. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع أحد المساليب الزواج من إحدى النور.

وكل من هذه الجماعات يرجع أصلها إلى أصل أسطورى، مثلاً النور، يعتقدون أنهم يلقبون بهذا اللقب؛ لأنهم أول من استقبل دعوة النبى محمد فى نور الفجر. أما الجمسة، يقال إنهم وصلوا إلى رسول الله فى آخر النهار، لذلك لقبوا «جمسة» أى «جاء مساء».

الآن، نذكر الأسباب التى تجعل النور - كما يزعمون - يتجولون دائماً. فى وقت ما، كانوا يحرسون فوانيس حرم مكة الذهبية، وحدث أن سرقها واحد يهودى، واتهم النور بسرقتها وحكم عليهم بمغادرة البلاد، والتشرد.

أما الجمسة، فيقولون إنهم من أصل قبيلة الهلائل، وقد هاجروا مع بنى هلال وبنى سليم، من جزيرة العرب إلى مصر وشمال إفريقيا فى أيام التغريبة.

بالنسبة إلى «البهلوان»، فهم يؤكدون أنهم من سلالة جسّاس وبنى مرة، وأنهم تشردوا بناءً على أوامر الزير سالم، بعد قتله جساسها انتقاماً لأخيه كليب. وتمثل هذه الأحداث تطوراً أسطورياً لحرب من الحروب بين قبيلتى «بكر» و«تغلب»، التى وقعت فى قديم الزمان، وتعرف باسم حرب البسوس.

هذه الأسطورة الأخيرة أثارت انتباهنا فى إطار بحثنا فى تراث الغجر فى الصعيد والملاحم الشعبية. ولكننا، فى النص المطبوع لقصة الزير سالم، لم نجد أى ذكر للبهلوان. وقد استفدنا من صداقتنا لأحد الملمين بتراث الغجر والتراث الشعبى فى الصعيد، وهو الشيخ يوسف مازن من «النور»، للإفادة عن هذا الموضوع. على هذا، نرى أنه من المفيد نشر النص الشفهى الذى قصه علينا.

وقد سمع هذه القصة من أحد كبار العرب من حجازة محافظة قنا، وهو من قبيلة «جهينة»، واسمه أحمد أحمد الشاعر. ونحن نعد هذه القصة نموذجاً لملحمة شعبية يستحق الاهتمام.

ونهاية هذه القصة توضح سبب الاعتقاد بأن البهلوان من سلالة جساس، ويرون فى أوامر جساس أصل عاداتهم وتقاليدهم. وبشكل عام، فهم يرون فى هذه الأوامر بدء التفرقة فى الحياة الإنسانية بين العرب الرحل وسلالة جساس، والفلاحين (سلالة الزير سالم).

الراوى: يوسف مازن (٧٥ سنة).

المكان: الأقصر.

تاريخ التسجيل: ١٧/٨/١٩٨٠.

القصة: سيرة الزير سالم وبنى مرة.

كان فى قديم الزمان، عرب اسمهم بنى مرة، وقبل ما نمسك فى سيرة الناس دول، نبدأ بالصلاة على النبى عليه أفضل الصلاة والسلام.

كان فيه ملك من بنى مرة اسمه الملك ربيعه، وعنده من الأولاد كليب، وسالم كان لسه ماجاهوش اللقب بتاع الزير سالم أبو ليلى المهلهل. اللقب دا جاله بعدين، لما ظهر فارس. وكان الملك ربيعه دا ملك عظيم جداً، وراجل عنده عزيمه وتصميم، كانوا ميه، ملك اللى همة تحت سيطرة التبعى حسان اليمانى، ابن زايد اللى همه بيدفعوله الجزية، وعشر المال كل سنة، وما يطلب من نساء ورجال وخيول وجمال، ومن كل أنواع الأموال.

الملك ربيعة أبا وقال، أبدا لم أدفع جزية ولا عشر مال، إن كان عاوز يحارب، أنا مستعد للحرب والقتال. فسمع الملك حسان اليمانى التبعى بن زايد، غضب وثار وقال: إزاى ربيعة يحصل من دول الملوك على دفع الجزية وعشر المال؟ أنا لازم أقطع بنى مرة بسيفى، وأعين عليهم ملك، وحارب مع الملك ربيعة، وهزمه، وقتل الملك ربيعة، وترك وراءه كليب، وسالم صغار السن لا حيل ولا قوة للحرب، وعين مرة ملك ع المدينة خاضع لأوامره. الله هوه الملك مين؟ مرة بنته الجليلة وابنه جسّاس، وترك تبعه وراه الأيتام كليب وسالم وضياع أختهم.

وسافر حسان اليمانى لبلده حمر اليمن، وعين مرة ملك ع المدينة، مدينة تلبانة لحد ما كبر كليب، وكبر سالم، سالم اتولى رعاية البلد فى الحب، وكليب فضل فى البلد مع أخته ضياع. ضياع تزوجت جساس ابن مره الملك، اللى هيه أخت الزير سالم، وكليب تزوج الجليلة بنت مرة، عمه لحد ما كبر كليب، وكمّل وقالى: أنا طالب ثار أبوى من حسان اليمانى التبعى. ابعت يا مرة حماية للملك حسان اليمانى ياجى يزور بلدنا.

بعت له جواب حضر الملك حسان اليمانى بديشه (بجيشه)، وموكبه عمل له صوان الملك مرة، واستقبله استقبال عظيم بالمواكب والزينة وآلات الطرب، وحضر الملك التبعى، ودخل عليه الملك مره، سلم عليه فى الصوان، دخل كليب يشبه أبله درويش. قال له مين هذا الدرويش الأبله، قال له، دا كليب ابن ربيعة. خد موكبه مجد ضيافته الملك حسان اليمانى التبعى ابن زايد، وسافر لحمر اليمن، وبعث جواب عشان يردوا الزيارة، يروحوا همه كمان.

رسموا الخطة، جابوا عُظما النجارين بتوع البلد، وصنعوا صناديق، الصندوق يشيل اثنين فرسان مسلمين، تمنين صندوق، أربعين مليانين رجال، كل صندوق فيه راجلين، وأربعين فيهم هدايا، الهدايا من قدام، والرجال من ورا، لربما يحصل تفتيش.

والجليلة بنت مرة، فى الهودج اللى هوه طلبها تزوره فى الهودج، والعبيد ماسكين الهودج ماسكين الجمل، والأبله دا ومعاها، وسافروا لحد ما وصلوا، اتلقوهم بالموكب برا البلد والتفتيش، فتشوا فى الزمرد والجواهر والحاجات والهدايا، ومش عارف إيه، إلا الوزير قال، بس بزيادة الهدية كلها أموال، كلها هدايا.

قفلوا الصناديق، ودخلوها فى السرايا بتاعة الملك التبعى، حسان اليمانى ابن زايد. دخلت الصناديق، ودخلت الجليلة بنت مرة عنده، اللى هيه محبوبة كليب فى القصر عنده، أمر الجوارى بالانصراف، وأحضروله الخمر والكاسات، وفضل يشرب الخمر هوه والجليلة مع بعض، والجليلة تصب تزقيه، وهوه يصيب ويزقيها، لكن الجليلة ناوية على الغدر، مدت ليه الخمر، سكت! طلب منها، قالت له على العزر، عارف على العزر يعنى إيه؟ ده. قال لها يخلص إمتى الدم منك؟ قالت له بعد أربعين يوم. قال لها ليه: دا يمر سبعة أيام النساء.

قالت له: وأنا جمالى زى جمال النساء؟ قال لها لا أكثر. وقالت له: فدى تمكس (تمكث) أكثر. اختلف أنا عن النساء، ولكن العجيب الأبله بتاعى لو رقص أمامى بسيفك تزول الدم، إمتى بإذن الله. العبيها الابله دا اللى همه إيه ابن عمى العجيب.

قال إئتونى بالابله. اجبوا كليب أول ما جابوا كليب، وخطى خطوة قال: أول خطوه خطينا، وبدأنا بأمر الله، الخطوة الثانية، قال: قطع القصر واللى بناه، الخطوة الثالثة قالوا منعوا التبعى حسان اليمانى، ومنعوا أباه، الخطوة الرابعة قال: بإذن الله كليب يأخذ تار أباه. الكلام دا بيقوله فى قلبه وهوه ماشى، مش بجهره، لحد ما وصل عند التبعى، واتلافى = أخذ السيف، ورقص بالسيف بتاع حسان اليمانى، وزغر لحسان، وقال له ياحسان يا تبعى، أنا كليب ابن ربيعة اليتيم، أنا وأخوى سالم وأختى ضياع. قال له إيه طلبك؟ قال له تار أبوى.

قال له أنبهك بشى فى علم الغيب ما يعلمه إلا الله، ولكن خدت خبره من الكتاب اليونانى:

١ ـ يظهر زمن السرج يركبه الفرج يعنى النساء.

٢ ـ وفى السوق النسوان أكثر من الرجال.

٣ ـ وتحصل سطوه بينكم: جسّاس يقتلك أخو الجليلة.

٤ ـ يظهر الزير سالم أبو ليلى المهلهل، يقطع بنى مرة نساء ورجال.

قال له إخرس يا كلب أخطأت فى حكم الاله. قال له استنى على انبهك بساعة يعنى بيوم القيامة. قال له دا شى ما يعلمهوش إلا الله وراح ضاربه بالشيف قطع رقبته. وقع الملك حسان اليمانى التبعى بن زايد خد تار أبوه جميع البلد سلمت، وقع الملك حسان اليمانى، خدوا ماتشتهى نفسهم من غنايم وأموال، وخدوا السنيورة بنت زايد اللى هيه أخت الملك حسان اليمانى. خدوها وسافروا على بلدهم، وخدوا جميع الأموال والنياق والجمال والخيول. هيه نزلت أسيرة عند جساس السنيورة، نزيلة عند جساس، ضيفه عنده، وأسيرة فى نفس الوقت حبست تخلى القبيلة.

الكلام بتاع حسان اليمانى اللى قاله لكليب ما خدش باله منه كليب؛ لأنه كان فى ساعة غضب، عاوز يأخد تار أبوه. خدت بالها من الكلام الجليلة «بنت مرة»، اللى هيه السنيورة بنت زايد تابعة لجساس. جات فى يوم، وعاوزه تعمل خدعة؛ تخلى جساس يقتل كليب اللى هوه قتل أخوها. عندها ناقة، قتلت الناقة، وفضت جف (جت) الناقة، بقيت تدخل ايدها تفضى تفضى، وبعد كده عبتها من الجواهر والذهب والألماظ (الماس) والحاجت، لما عبتها خالص. وراحت تبكى لجساس قالتله: يا ملك جساس ابن عمك قتل ناقتى. الناقة ديه كنت أجيبها لك هدية ليك، ولما قلت قدامه الناقة دى موديها هدية لجساس قتل الناقة. قال لها وتبكى على ناقة، أديكى مية ناقة، ومسح لها دموعها. قالت له الناقة بتاعتى تختلف ديه بتبعر البعر بتاعها جواهر وألماظ وزمرد وذهب. قال لها مش معقول. قالت له أنا أوريك بعينك.

خدت وراحت. داس على الناقة فضلت تنزل... حقد دلوك (دلوقت) مين؟ جساس على كليب قال الناقة دى لو جاتنى حيه صحيح كان بقيت أغنى العالم منها، يوميًا تنزل لى حاجات زى دى. خد كليب وقال له يلاً بينا هنصيد غزال. ولكن ناوى ع الخيانة والغدر. خده وطلع بيه الجبل صادفوا غزال. قال لكليب اطرد الغزالة، يعنى ارمح وراها علشان تصيدها. خلى كليب انطلق ورا الغزالة، وراح ضاربه بالسهم فى ضهره، طلع من بطنه، وقع فى وقعته جنب حجر، بقى يبل صباعه فى الدم ويكتب لأخوه سالم:

لا تسامح ولا تصالح، لو سامحت لا أسامحك، ولو صالحك لا أصالحك، واعاتبك أمام الله، اقتل فى بنى مرة نساء ورجال ليل ونهار، ابنى من جماجمهم صور، ابنى من عضمهم قلاع وجسور وإذا سامحت لا أسامحك، وإذا أتيت لقبرى وسألتنى سامحنى يا كليب ورديت عليك كف القتال إن ماردتيش يبقى اعرف إنى لسه زعلان.

وختم القول بان جساس قتلنى ابن ربيعة بدون ذنب وبدون سبب. ومات.

كان وصل الخبر بأنه كليب ضربه جساس ومات. وإذا الزير سالم سموه الزير سالم فى الحرب ديه نزل واشتغل فى بنى مرة ليل نهار السيف شغال فى بنى مرة وآخر النهار يروح القبر ويقول له يا كليب قتلت ألفين قتلت ثلاث آلاف

مسامح وطبعاً الميت حيتكلم؟ لسه زعلان. يبدأ القتال لما قطع على بنى مرة، فضل فيهم القليل. قالوا ماحدش حيقدر يقتل الزير سالم ولا يلحقه إلا بالخداع. كحتوا سرداب كبير وغطوه بالجريد والتراب وهوه عاداته أول ما ياجي ويقول يا بنى مرة هل من مبارز؟ أين فرسانكم أين رجالكم؟ ويأجى رامح بالحصان فى الظرف دا يروح واقع فى السرداب. رسموا الخطة، الخطة إيه تمت وعملوا السرداب. كان فى المعركة هوه قاتل ابن اخته ابن جساس أمه ضياع وكانت قالت لازم، إذا قتلتوا سالم تجيبوهولى، واقطعه حتت، واطبيه فى القدر بتاعى وآكل من لحمه علشان قتل ابنى.

لما جا بالحصان بتاعه، وراح واقع فى السرداب، راحوا راميين عليه الشبك، وخرموا جسمه بالسهام. أما أصبح جريح ذليل وهزيل، خدوه ودوه لضياع. قفلت الباب، وشمرت هدومها، وجابت السكين علشان تدبحه. فتح عيونه وقال لها يا ضياع أنا أخوكى، الولد مولود والأخ مفقود، أبوكى وأمك ماتوا مش حيخلفوا غيرى، وكليب مات، قلبها حن ضياع، قلبها حن على أخوها وقربت عليه باسته، غسلت له جروحه، وحطت له ليها دوا ولفته بالهدوم والقماش، وجابت عظماء النجارين، وادتهم كثير من المال علشان مايطلعوش السر ويسمعوا جساس وباقى الناس اللى فاضله من بنى مرة.

صنعوا صندوق وعملوا له أحدث طرق، علشان ما تشريش ميه وتدخل فيه. وضعته فى الصندوق وقالت له ليك رب اسمه الكريم. إذا كان عمرك طويل حتوصل تحت ناس طيبة وينقذوك ويداووك. وإذا كان أجلك خلص أدينى رميتك فى البحر وربك يتولاك. ورمت الصندوق فى البحر، وفضل يشيل فيه الموج ويحط، لحد ما وداه قصر الملك جرمون اليهودى. القصر بتاعه ع الميناء. لما رسى الصندوق تحت القصر نزل الحراس طلعوا قالوا للملك فيه صندوق كبير ضخم رسى جنب السلم تحت القصر. قال لهم هاتوه، شالوا الصندوق ووصلوا بيه لحد الملك جرمون اليهودى، أمرهم يفتحوا الصندوق، فتحوا الصندوق، وجدوا فى الصندوق جثة كبيرة جداً ضخمه راجل ولكن جسمه ضخم جداً والشناب كبيرة ودقنه وراجل وهوه جريح وهزيل له هيبه.

لما شافه الملك جرمون قال الراجل دا راجل عظيم، واللى حطه فى الصندوق دا ليه قصه ورواية، دا راجل جسمه ضخم وجريح. طلعوه وجاب أعظم دكاتره موجود عنده قال لهم داووا الراجل دا، وإذا شفى خدوا ماتشتهوا من المال.

الدكاترة بذلوا مجهود كبير، ربنا ساعدهم، وشفى من جروحه، وبقى زى ما كان سليم وبكامل قوته. سأله الملك قال له انت بريت وشفيت من جروحك ومن مرضك وبقيت بكامل صحتك وقوتك، ولكن خبرنى ما أصلك وفصلك وأين بلادك ماهية قبيلتك. قال له أنا من قبيلة بنى مرة. قال له دول أشد أعدائى، دا جرمون اليهودى. قال له أنا منهم، وأدينى بين إيديك. قال له فى السلام والأمان، انت جيتنى جريح ضعيف وداويتك وعالجتك، إزاى دلوقتى بقيت بكامل قوتك وأقتلك! أنت فى سلام وأمان ولكن أدينى داوتك.

قص عليه القصه. قتلة أبوه وقتله حسان اليمانى روى ليه القصه كلهما. قال له بعد ما قتل التبعى حسان اليمانى أخته عملت فتنه، اللى هيه السنيوره، عملت فتنه بين جساس، وبين كليب، وجساس قتل اخوى كليب وأنا قتلت فى بنى مره لما رويت الأرض بالدماء، وبنيت قصور من الجماجم والعضم، ولكن عملوا لى خدعه، ووقعونى فى الشرك، وعملوا كذا كذا فى وودونى لاختى علشان تدبحنى وتطبخلى علشان خاطر ولدها اللى انا قتلته، فهيه حنت على، ووضعتنى فى الصندوق، ورمتنى فى البحر. قال له ايه شغلتك كانت هناك. قال له كانت شغلتى سايس خيل، هوايتك، قال له ما هيه هوايتك، قال له هوايتى سياسة الخيل، احب ربابة الخيل. قال له عندى حصان بقاله كذا سنه، مافيش حد قادر يفكه من مطرحه، حصان قوى جداً واستوحش بقى زى الخيول البريه بتاعه الجبال .

جساس لقى الحصان بيقول الحصان دا بتاع مين؟ كان هوه الزير سالم طلع يجيب عيش يجيب أكل وشرب . قالوا له الحصان دا بتاع واحد تاجر خيول وجايبه يبيعه، راح متلاقى كيس من الدهب وقال له خد كيس من الدهب! هو تمن الحصان. الرجل فرح كيس ذهب تمن حصان مليان دهب. ادى له الحصان.

جا الزير سالم نزل المركب مالقيش الحصان، فين الحصان؟ قالوا له الحصان انت مش جايبه تبيعه ..؟ فيه حد حيديك أكثر من المبلغ، دا كيس مليان من الدهب . قال له بس ولا كلمه تانى . خد كيس الدهب ليك، ورجعنى كما كنت تانى ع الشام . رجع ع الملك جرمون إيه قال له الحصان راح وروى له القصه . كانوا أهل الزمان ما يعرفوش الكدب؛ اللى حصل يقولوه بالضبط. قال له دلقتى عاوز إيه. قال له عاوز استنى عندك لحد الفرس ماتولد اللى هيه معشره من مين؟ من الحصان دا اللى راح . قعد لحد ماولدت الفرس، وجابت كحيل سموه، كبيش، وفضل يعلم كبيش، روح ياكبيش، تعا ياكبيش لما خلاه طلع وكانه إنسان زيه. وبقى بكامل قوته،

وبقى حصان يعتمد عليه. وخد الإذن من الملك، وقال له مع سلامة الله.

فى الظرف دا والزمن الطويل دا اللى احنا تركنا فيه بنى مره ورانا، كانت الجليله اللى هيه حامل من كليب اللى مات، اللى قتله اخوها جساس وضعت جابت ولد راحوا بلغوا جساس إن الجليلة أختك جابت ولد من كليب قال هوه الكلب بيخلف ايه بيخلف جرو سموة الجرو هجرس. اتفقوا مع الجليله على إنك ما تقوليش للولد، وتعرفيه على أنه أبوه كليب، وانا اللى قاتل ابوه. خلى الواد (الولد) يعرف أنى انا ابوه مش خاله، وانتى مطلقة وقاعده فى بيتك لوحدك عشان عنده مراة تانى مجوز ضياع اللى هيه أخت كليب والزير سالم . خلوا الولد على هذه الحال ما يعرفش، اللى فتح عيونه، وكبر وعرف إنه جساس هوه أبوه وامه الجليله بنت مره، لحد ما رجع الزير سالم وبدا الحرب من جديد اتعجبوا بنى مره على اللى ادفن ومات، وطبخته فى القدر، وقطعت لحمه وحيى تانى .

جساس قال أبداً لم أقابله فى الحرب ولا أروح له دا مش انسان دا مارد من الجان . قالوا قدموا له الجروهجرس علشان يقتل ولد أخوه بذره يتقطع لحسن الواد يكبر وماحدش يأمن له فقدمهوله هوه علشان يقتله . شوف إزاى؟ لأن جساس حب يقتل الواد رفضت الجليلة . قالت له قتلت جوزى وتقتل ابنى؟ راحوا مقدمين الواد، قال له وريهونى دخلوه الحراس الاسطبل بتاع الخيل والملك جرمون اليهودى فى برانده VERANDA بتطل على الاسطبل بتاع الخيول، بص بعينه وجده مد بايده واتلافى الحصان بدون لجام، بدون أى شبر، وشده وهز الحصان ودخله على الحوض شرب ورجعه بإيده وربطه فى مربطه ثانى، قال دا فارس عظيم .

كان فى هذا الوقت فيه زى حسان اليمانى التبعى طاغى وباغى، وكان بياخد جزيه وعشر مال من الملوك . أرسل جواب للملك جرمون اليهودى : طالبين منك من الخيول كذا، ومن الجمال كذا، ومن البقر كذا، ومن الحمير كذا، ومن الجوارى كذا ومن الذهب كذا ومن الجواهر كذا . فضل الملك حيره وغضب. بص فيه قال له مالك يامالك مش زى عادتك، إنت متغير، وراله الجواب، قال له هات لى ورق وقلم، رد له الخطاب بتاعه بكلام أقوى من ضرب الرصاص واخيراً قال له إذا ماكانش عاجبك هذا الكلام، بينى وبينك الحرب والميدان. شاف الجواب الخظم قال ازاى الملك دا يعصى على؟ أنا لازم أحاربه. مسافه أربع وعشرين ساعه الديوش (الجيوش) ملكت البلد احتاطتها من كل ناحيه. قام الملك جرمون قال له عملتها معاى، جانى الملك بديوشه وبتاع، قال له ولا تحمل هم، إدينى بس ديوش وراى كفاية وانا القائد بتاعهم . ادى له الديوش والفرق والعساكر والأسلحة للرماية السهوم اللى بيضربوا بيها والسيوف .

ربنا نصر الزير سالم، وهزم ديوش الملك الطاغى دا، وانتصر الملك جرمون اليهودى. اتلقوا الزير سالم بموكب، ودخلوه البلد بموكب وهيصه، ومال له الملك، قال له انت حاعينك الوزير بتاعى، قال لا انا كل اللى عاوزه منك، عاوز ارجع بلادى أكمل المعركة بتاعتى، قال له إيه المساعده اللى طالبها، عا وز رجال عاوز ...، قال ولا راجلٍ أنا عاوز بس الحصان . ادى له الحصان، وقال له مش عاوز اى حد يسمع ولا حاجه، لا الخبر يتسلل يوصل قدامى .

لقوله مركب فى البحر نزل الحصان فى المركب، وقال للراجل انا رايح البلد الفولانيه، مينة اسكندرية مثلاً هوه جاى من الشام حكم جرمون اليهودى دا فى الشام ايه انت صنعتك؟ قال له انا راجل تاجر خيول واخد الحصان دا رايح أبيعه . حاضر، نزله فى المركب، واتوكلوا على الله لحد ما وصلوا أى مينا، نزل الملك فى الصبح أول ما جا الزير سالم زى عادته ياجى يرمح بالحصان ويقول يابنى مره هل من مبارز؟ هل من محارب؟ أين الرجال .. ؟

راح طالع له مين؟ الجرو هجرس. قال له أنا جيتك يا أبو الفوارس. مين انت؟ قال له أنا الزير سالم خلفة ربيعة، أبو ليلى المهلهل، أنا اللى الأسود تخشى سطوتى وانت مين؟ قال له انا الجرو هجرس ابن جساس .

فهم الزير سالم لأنه جساس مامعاهوش إلا الواد اللى قتله الزير سالم ولد أخته ولد ضياع. دا جا منينى (من أين)، قال له أنا الزير سالم، بنيت من عضم بنى مرة وجماجمهم قصور، واليوم أحارب الأطفال؟ روح أسأل أمك، قول لها الزير سالم مش بيحارب الأطفال، وقول لها أين أبوى؟ خليه يطلع يحارب، راح الواد انسحب من الميدان، وطلع على بيته على طول، وبطلوا طبل الحرب، واتفصلت الفرسان من بعضها وكل واحد روح على بيته. راح هوه لأمه، راحت تقدم له الطعام، قالت له غالب ولا مغلوب؟ قال لها لا غالب ولا مغلوب، قالت له اتفضل الطعام. قال لها لا طعام ولاشراب، الفارس اللى نزلت أحاربه تخشى الأسود سطوته، اسمه الزير سالم أبو ليلى المهلهل ابن ربيعة، بص فى وقال لى أنا بنيت من عضم وجماجم بنى مرة قصور اليوم أحارب الأطفال؟ أنا الأسود تخشى سطوتى! روح قول أمك طلعى أبوى يحارب بدالى.

بكيت نزلت الدموع منها، قال لها اقسمت بربى وموسى وعيسى والخليل إبراهيم إن ماقلت لى على أبوى لأقتلك، قالت له أبوك كليب ابن ربيعة وجساس خالك أخوى اللى قتل أبوك واللى رحت له النهارده دا عمك أخو أبوك كليب وبيحارب علشان تار أبوك. الزير سالم أبو ليلى المهلهل خلفة ربيعة، وأنت أبوك كليب بن ربيعة.

قال لها بقى أنا مودين أحارب عمى؟ وأخوكى اللى قاتل أبوى، سيبى هذا الخبر، لوطلع منك هذا الكلام اقتلك. قفل عليها الباب، وعدل باليل راح للزير سالم، مين اللى جاى؟ قال له أنا الجروهجرس ابن كليب، خده بالباط، بقى يحب فيه من هنا ومن هنا، قال له أنا اللى جيتك النهارده وقلت لى روح قول لامك مش بيحارب الأطفال، أنا أبوى كليب، وأمى الجليلة وماعرفونيش بحاجة، فهمونى بأنه أبوى جساس وجساس مش راضى يقابلك، أنا حاعمل خديعة، حاقول لجساس أنا اللى حاقتل الزير سالم، وأنت خليك وراى، وأول ما أطعنه أقول لك أنزل أقطع رأسه علشان نعلقها ع القصر من أول ما نوصل عندك أنت تمسكه، واللى عاوز تعمله فيه أعمله. وأدى قربه من الدم توضعها تحت العباية وأنا حاضرب السهم فى القربه حينطلق الدم، وأنت تترمى من فوق الحصان.

نفذوا الخطة، وصبح الصباح، ودقوا طبل الحرب وطلع الجرو هجرس، وراه خاله جساس، وأنطلق الجروهجرس على الزير سالم، وراح طاعنه بالسهم فى القربه. أنطلق الدم، وراح واقع الزير سالم، قال له انزل يا جساس، أنزل أقطع رأسه علشان تعلقها على القصر، راح نازل جساس، ومن أول ما وصل عند الزير سالم راح ماسكه، فضل يملخ فى جسمه باديه كدا لأنه بطل الزير سالم لما قطعه حتت باديه تمدا.

وباقى بنى مرة اللى فاضل لقى السلاح، وأعلن الجرو هجرس أنا ابن كليب، وعرفت كل القبيلة، وأمروا بالقبيلة كلها أنها تسجد أمام الزير سالم، سجدوا أمام الزير سالم، وقالوا ألقينا السلاح، وبطلنا الحرب، وأمرك مطاع، أنت أمر دامى واحنا نطيع وننفذ قال لهم:

١ ـ تغادروا من البلد.

٢ ـ بيوتكم توضعوها على ضهر الحمير.

٣ ـ الحريم تركب وانتو تمشوا ع القدم ماشيين.

٤ ـ لا تعزموا ضيف.

٥ ـ لا تقيدوا نار فى الخلا.

٦ ـ لا تمكثوا فى بلد أكثر من تلات أيام.

بهذه الأوامر من الزير سالم بقم مشتتين فى أنحاء مصر من أبو سمبل، لحد آخر حدودها من بحرى؛ مشتتين فى الأرياف وفى البلاد لحد هذا الوقت واسمهم البهلوان. جاهم لقب جديد سموهم بالنسبة لاحترافاتهم اللى احترفوها خروجهم وحميرهم وكلابهم والدريكات والناس ومش عارف أيه، سموهم البهلوان، همه دول بنى مره أخصام الزير سالم.

الهوامش

قصة الزير سالم أبو ليلى المهلهل، القاهرة، بدون تاريخ.

أنستاس الكرملى: أطلاع الحضر على أطلاع النور، المشرق، ٥ (١٩٠٢).

نبيل صبحى حنا، البناء الاجتماعى والثقافة فى مجتمع الغجر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٠٠ ـ ١٠٣.

P. J. BALDENSPERGER *Woman in the East,* Pal. Expl. Fund. 1901, pp. 252-273.

G. CANOVA. "Notizie Sui Nawar e Sugli Altri Gruppi Zingari Presenti in Egitto," in *La bisaccia dello sheykh*, Quaderni del seminario di Iranistica.., 19 (1981), pp. 71-84.

A.B. CLOT-BEY. *Aperçu Genéral sur l'Egypte.* Paris 1840, L, pp. 91-95.

A. COLOCCI. GLI Zingari. *Storia di un Popolo Errante.* Torino 1889.

E. GALTIER. *Les Tsiganes d'Egypt et de Syrie.* mifao, 27 (1912), pp. 1-9.

M. J. BE GOEJE. *Mémoire sur les Migrations des Tsiganes á Travers l'Asie.* Leiden 1903.

A. VON KREMER. *Egypten, Lepzig*. 1863, 1, pp. 138-148.

C.B. KLUNZINGER. *Upper Egypt*. London, 1878.

E.W. Lae. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London, 1860.

E. Littmann. *Zigeuner-Arabisch*, Bonn-Lepzig 1920.

R.A.S. Maclister. *A Grammar and Vocabulary of the Language of the Nawar or Zutt*, JGIs, 2 Ser., 3 (1909-10), pp. 120-126 298-317, 5 (1911-12), pp. 289-305.

F.R.S. Newbold. *The Gypsies of Egypt*. JRAS, 16 (1856), pp. 285-312.

C. Niebuhr. *Travels Through Arabia*. Edinburgh 1792, 1, pp. 130-142.

A.G. PASPANt. *Etudes sur les Tchinghanés, ou Bohémiens de l'Empire Ottomane*. Constantionople, 1970.

J. Sampson. *On the Origin and Early Migrations of the Gpsies*. JGls, 3 ser., 2 (1923), pp. 156-170.

J. SAMPSON. *The Ghagar of Egypt*. JGLS, 3 sere., 7 (!928), pp. 78-90.

J. WALKER. *The Gypsies of Modern Egypt*. MW, 23 (1933), pp. 285-289.

S. WETZSTEIN. *Ueber die Siebe in Syrian*. ZDPV, 14 (1891), pp. 1-7.

H.A. Winkler. *Aegyptische Volkskunde. Stuttgarti*. 1936, pp. 388-393."

Encyclopédie de l'Islam.S.v. Cingane, luli, nuri, zott, alima, ghaziya, Kayna.



في سيرة الزير سالم

د. مدحت الجيار

(١)

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية، التى تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة، فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين؛ الأمر الذى غلب تقنيات «الخطبة»، من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلى، بهدف الإقناع واستثارة الحماسة، أو العواطف الدينية ـ على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر، الذى اتسم بالسمات نفسها، حتى أننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى، من أن الشعر خطب موزونة (معقودة)، والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية ـ القائمة على حكم المماليك (غير العرب)، وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب ـ زادت الأمر سوءاً، على المستوى الأدبى، فدخل كثير من اللحن اللغوى، وضعفت التقنيات.

وعلى الجانب الآخر، اهتم المماليك بالمساجد والعمارة، التى كانت أحد وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينيًا معهم)، وأحد وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم، ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن، والأدب على السواء.

وأما جماهير الشعب التى انفصلت، لغوياً، ووجدانيًا عن الحاكم ـ الذى لم يعد له رابط يربطه، بالناس إلا الدين، باعتبار نفسه أولى الأمر منهم، فتجب طاعته ـ انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبى، غريب، ومن ثم، كان حلم العامة وطموحهم «الدينى»، متمثلاً فى مجيء «المخلّص»، «البطل»، وفى استقلالهم بأدب شعبى، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيداً له وبعداً عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى، ولابد أن يتوسل ـ هنا ـ بما يملكه هذا

الوجدان، من تراث، قصصى وشعرى، وأخلاقى، لتشكيل بنية النص السيرى على ما نراه عليه.

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاط بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية، وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى)، وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه التجاوزات، بل يهمه «المغزى»، وضرورة «انتصار البطل» الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة «للراوى»، الذى يستخدم «ربابة» للحكى، تستدعى أن يستخدم الشعر، ليستفيد من إيقاعه فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى، فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظامًا، وتكرار فن الأداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر، ومن ثم، يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه، يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغنى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى، حيث يجد الشعر تواصلاً مع التراث الشعرى الذى وصل إلى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية، فقد وجد الشعر طريقًا آخر، بعيداً عن قال يمدح أو قال يهجو، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء، وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله، كمنت فى إرضاء أذواق المتلقى الشعبى، فإذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح، فشاعر السيرة يرضى ممدوحًا لا يملك إلاّ القليل، لكنه يمتلك وقتًا طويلاً يريد أن يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعاً واستحساناً، أو ما يسد أود الراوى.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير، ويقوم بدور بنيوى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيراً من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها، ومن إبداع الراوى.

(٣)

ونظراً لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار إحداها للتطبيق، وهى «سيرة الزير سالم» أو كما سماها الراوى الشعبى قديماً، «قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير». ويقوم الشعر ابتداءً من العنوان بوظيفة جذب المتلقى (القارىء)؛ حيث كتب فى عنوان هذه السيرة، وهى قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة، والوقائع المهولة المريعة، وأشعار العرب أهل الفضل والأدب، كما نجد فى افتتاحية الراوى أنها تحتوى على «أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة للطالعين، ونزهة للسامعين» ص ٢، ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوى أنه «صاحب الأشعار البديعة» ص ٢، وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر فى بنية السيرة، وارتباطه بالعرب (اللسان العربى)، تأكيداً لعربية هذه اللغة، فى السيرة، ثم بيان أهمية الشعر فى رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع أصله العربى بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاءً، وتجعله أكثر تمثيلاً لصورة الفارس العربى القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف فى حرب الغازى، وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبى، وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة فى أحداث السيرة، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر حيلةً لينجو بها، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب «الزير» إلى بلاد الملك الرعينى متنكراً فى شخصية شاعر يطوف البلاد، ويمدح الأمراء والأكابر ص ٨٥، طلبت زوجة الرعينى من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأنشد الزير المتنكر مادحاً:

قالوا فسر للرعينى مقصد الشعر

فذاك جواد يعطى كل معتاز

فجئت طالبا إحسانك وإكرامك

يامن حويت المكارم بعطا المعتاز

ص ٨٦

فنجى الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحًا للأكابر، وهذا عكس تكوينه باعتباره فارسًا وأميراً حاكمًا، وهنا يقوم الشعر بوظيفة «الحيلة» التى أعقبها قتل الرعينى، وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر.

ومن المنطلق نفسه، يخدع الزير العبدين اللذين اتفقا على قتله، وأوصاهما بأن قال: «إذا وصلتم أهلى فأقريا أهلى منى السلام، وأنشدوهم هذا البيت، وقولا لهم أنى فى القبر قد اختبيت:

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلاً

لـلـه دركـمـا ودر أبـيكـمـا)

ص ١٥٠

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده، حين أرجعت البيت إلى أصله، حين «قالت إن عمى لا يقول أبيات ناقصة بل أراد أن يقول:

(من مبلغ الأقوام أن مهلهلا

أضحى قتيلاً للفلاة مجندلا

(لله دركما ودر أبيكما)

لا يبرح العبدان حتى يقتلا

ثم إنهما، قبضا على العبدين، وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد، إلى أن أقرا بأنهما قتلاه ودفناه فقتلهما الجرو..» ص ١٥٠.

وهنا، قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سراً، دون أن يفهم حاملاها، كما نجد السيرة قد وظفت «فن التشطير»، وهو أحد فنون الشعر، فى خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر فى الفخر بقوته أمام أعدائه، ليبالغ فى قوته وينال من أعدائه ص ٥٠، وتسيطر فى هذه المقطوعات صور شعرية خاصة، أكثرها تكراراً على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد، بتشبيه البطل بالأسد، أو بأحد أسمائه أو صفاته؛ بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقى، إعلاناً عن انتصار البطل القوى على قوى الطبيعة، فمرة يقتل السباع جميعًا، ويأتى بأحد أفراده يحمله قربة ماء (قتل السباع فى منطقة بير السباع ص ٤٢)، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلى والسلوكى، حتى يبنى له داراً من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه، أو على لسان أحد غيره بصفات السباع، كما نجد فى نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ونجد نموذجاً للمبالغة هذه، على لسان «الزير» وهو داخل إلى المعركة ضد بنى بكر:

سباع الغاب خافت من قتالى

وتخشانى ولم تقدر على

ص ٥٠

وكما نجد فى إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة ص ٧٣.

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو شخصية أخرى)، وتستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية، حتى لا يعتمد الراوى على السرد مرة أخرى، كما فى قصيدة الزير، يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/ ٤١) - وهى تذكرنا بقصيدة فى وصف قتله للأسد الذى تعرض له فى الصحراء - وقصيدة الزير حين جاش الشعر فى خاطره، عقب انتصاره على السبع ص ٤٢، وقصيدته التى يحكى فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع ص ٤٤، وفى رثاء الزير لكليب ص ٦٧، فى شماتة الزير فى عدوه ص ٧٢، وفى حديثه الشعرى إلى اليمامة، حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب ص ٧٩/ ٨٠، وفى حكاية الزير بعضا من أحواله النفسية ص ١١٠.

وفى بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل «شيبون» ابن أخته ص ١٢١/ ١٢٢، وفى رد الزير على عتاب طيف كليب عليه، لأنه فتر عن قتل قاتليه ص ١٣٢/ ١٣٣.

ويقوم الشعر - على لسان الزير - بدور الرد على حديث شعرى لشخصية غادرة، كما فى رد الزير على همام ص ٦٣، ورده على شيبان ابن أخته ص ٦٥، ورده على ضباع، حين هددته بالقتل ص ٦٥، ورده على اليمامة ص ٧٧، ورده على حكمون ص ٩٥، ورده على شيبون ص ١١٨، ص ١٢٠، ورده على طيف أخيه ص ١٣٢، ١٣٣.

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة، لا تستمر، وإن كانت تحمل بذوراً للحوار الشعرى فى شكل غامض.

ولأهمية الشعر عند الراوى والمتلقى، واقترانه بالحديث «الجاد»، تجد البطل «الزير» يختم به خطاب شكره للملك «حكمون»، ملك لبنان ص ١٠٦، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصًا لطلب المهر «أبو حجلان» بديلاً عن مهره الذى مات. ونلاحظ ارتباط طلب الشىء من الممدوح بالشعر فى هذا السياق.

ومما سبق نجد أن الشعر - على لسان البطل - يقوم بدور قصصى ودرامى، فى رسم الشخصية، وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة فى حياة البطل الرئيسى.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل، مرتبطة بشخصيات أخرى، وبمواقف تحتاج الشعر، أو يوظف فيها الشعر فى سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة،

بوظيفة إفشاء «جو» السرور أمام تبع، وإشغاله بغنائه بصوت الجليلة، حتى يتمكن «كليب» المتخفى فى زى بهلول، ليقتل تبعها اليمانى ص ٢٢.

كما استخدم الشعر فى حبك وسائل الفتنة بين «جساس» و«كليب»، بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليمانى المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذى يحمل رسالة جساس إلى كليب «وأخذت تسقيه المدام، حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فتشته فى ثيابه، حتى عثرت بذلك الكتاب، فقرأته فوجدته كتاباً بسيطاً خالياً من التهديد والوعد والوعيد، وأضافت إليه كلاماً مغيظاً وهى هذه الأبيات:

أمير كليب ياكلب الأعارب

أيا ابن العم لا تكبر على

فلازم أدبحك فى حد سيفى

وأنت شبيه حرمة أجنبية»

ص ٥٥

مما أفسد العلاقة بين ابنى العم، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدراً، فى إحدى رحلات الصيد.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية فى سلوك العرب، وهى الأخذ بالثأر، وعدم المصالحة حتى يختفى طيف المقتول، التى تلخصت فى وصايا كليب إلى أخيه الزير، والتى كتبها شعراً على بلاطة بدمه وأوصاه بألا يصالح ص ٥٨، ٥٩، ٦٠. ثم على لسان الزير ص ٦٧، ص ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣ وعلى لسان اليمامة ص ١١٣، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة منسقة فى سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان اليمامة.

وامتداداً لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعراً) نجد السيرة تصوغ (شعراً) التنبوءات، المنتشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية فى صياغة السيرة الشعبية وفى تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال، أو خضوعهم للقدرية الغيبية فى حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تبع لحظة موته ص ٢٣ إلى ٢٦، ولحظة إنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب فى المنطقة وهو ما تحقق فى ثنايا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة، فى خطبة مرة لضياع ابنة أخيه لولده همام وقصيدة حسان اليمانى التى تشبه البيان العسكرى والتى يضع فيها مبررات اتخاذ القرار، وأسباب الغزو ص ٥، وقصيدته فى أبناء ربيعة المقتول لبيان أوامره لهم ص ١١ وهى مواقف لا تكرر نثراً بل يكتفى الراوى بها شعراً لبيان أهميتها.

(٤)

تحتوى سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعاً يستخدم فيه الشعر، تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة. فلا يكاد موضع يخلو من استخدام الشعر، حتى أننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثرى. ويساعدنا فى ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التى تحكى السيرة، خاصة والراوى يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة فى ثنايا أبياتها، مما يساعدنا فى نسبة الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعرياً حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفى لفهم السيرة وتتبعها، إذا حيدنا النثر المنسوب دائمًا إلى الراوى تمييزاً له عما هو منسوب إلى الشخصيات وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوى السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى؛ مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها. ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم، والمناسبة أو الفكرة التى تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر ـ بعد هذا ـ فى رصد العناصر الأساسية التى تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصراً دالاً على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية، التى نعتمد عليها فى رصد مكونات القص الشعبى. وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام فى السيرة كلها كما عرضنا للوظائف السابقة والتى يمكن أن نردها إلى وظائف خارج النص، ووظائف النص. أما ما هو خارج النص فكما عرضنا فى البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوى (أو المبدع) وللمتلقى (القارىء/ السامع)، أما داخل النص، فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثراً.

وأخيراً، فقد لاحظنا أن الشعر يقل فى سيرة الزير سالم، حينما خرج الزير من بلاده، وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهراً للموقف والحدث، بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسى.

وفى النهاية، أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر فى السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين، لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتى لوظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم بخاصة محلاً للمناقشة، بقدر ما هى بداية لدراسة وليس نهاية لها. ولقد آثرت ألاّ أكتب مراجع أو إشارات مرجعية كعادة الأبحاث الأكاديمية، لأتيح لرؤيتى أن تتحرر من مقولات سابقة، ولأن البحث من هذه الزاوية يستلزم الاعتماد على نص السيرة أولاً وأخيراً.

ملحق بالبحث:

قائمة لبيان المواضع التى ورد فيها الشعر فى سيرة الزير سالم، مرقمة ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة واسم قائلها والمناسبة أو الفكرة التى تعالجها، أو السياق الذى وردت فيه.

* اعتمد البحث على النسخة الشعبيــة، الصـادرة عـن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصنادقية بالأزهر.

الهوامش

١ - خطبة مسرة لضياع ابنة أخيه لولده همام ص ٣.
٢ - قصيدة حسان الملقب نفسه بالدبى، يشرح مبررات غزوه للعرب ص٥.
٣ - قصيدة حسان، وهو يرى جحافله كاملة العدد والعدة، لحرب ربيعة ص ٦.
٤ - خطبة ربيعة، لحظة علمه بقدوم تبع اليمانى، وانتصاره وخيانة وزيره ص ٨.
وهى لحظة حزن وانكسار، يشرح الموقف للجنود، وهى فى مقابل بيان تبع السابق.
قتل ربيعة شنقاً، لأنه آثر الكرامة ص ١٠.
٥ - قصيدة الأمير زيد نائب ربيعة بعد شنقه، أمام تبع، وهى تتحدث عن مآسى بنى ربيعة، وهى لطلب الأمان، ودفع الجزية ص ١١، ويلاحظ أن المواقف المهمة تستتبع منه ذلك.
٦ - قصيدة تبع، بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم، هى كبيان، لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفاً ص ١١.
٧ - قصيدة تبع اليمانى إلى مرة يخطب الجليلة، ويتهدده بالانتقام، ولم يمتثل إلى هذا الكلام ص ١٣.
٨ - قصيدة ابن عمران العابد، يوصى كليباً بأن يظهر غير ما يبطن، ليقتل تبعاً ص ١٥/ ١٦.
٩ - قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل)، يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وعدم ممارسته لضرب الرمل ص ١٨.
١٠ - العجوز العرافة، تصف حُسن الجليلة ص ١٩.
١١ - تبع يرحب بالجليلة ص ٢١.
١٢ - الجليلة تغنى مقطوعة فى مخدع تبع، وأمامها كليب (البهلول) ص ٢٢.
١٣ - قصيدة تبع لحظة موته ص ٢٣/ ٢٦، وهى نبوءة ورسم لمستقبل بنى قيس، وفيها نبوءة قتل كليب لجساس، ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين، حتى الحروب الصليبية.
١٤ - قصيدة فيها كليب باستهزاء على تبع ص ٢٦.
١٥ - قصيدة تبع، يشرح فيها قتله لوالد كليب ص ٢٧.
١٦ - الأمير سلطان بن مرة، وهو يخاطب الإخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التى يقتل فيها الزير كليباً، وقرار الإخوة بضرورة قتل الزير قبل أن يكبر، تتم الفعلة ص ٣٣.
١٧ - مقطوعة جليلة، وهى تفيد التفكير فى حيلة تهلك الزير ص ٣٣/ ٣٤.
١٨ - قصيدة الجليلة التى فيها (الكلب)، كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير ص ٣٤.
١٩ - الجليلة تضع حيلة أخرى ص ٣٥.

٦١ ـ الجليلة تعرض الرعيني على قتال الزير، مذكرة إياه بثأر خاله تبع ص ٨١/ ٨٤.
٦٢ ـ رد الرعيني عليها، وقبوله حرب الزير ص ٨٤.
٦٣ ـ إبلاغ عدي لأهله، بظهور جيش الرعيني ص ٨٥.
٦٤ ـ الزير ينشد الشعر للرعيني ص ٨٦.
٦٥ ـ الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها ص ٩٠.
٦٦ ـ ضباع تحكي وترثي الزير، بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر في صندوق ٩٠/ ٩١.
٦٧ ـ عدي يرثي الزير ص ٩١/ ٩٢.
٦٨ ـ الملك حكمون يحدث الزير ص ٩٤.
٦٩ ـ الزير يجيبه ص ٩٥.
٧٠ ـ برجيس الصليبي يهدد حكمون اليهودي، ويختم تهديده بالشعر ص ٩٧.
٧١ ـ ستير تحدث حكمون الملك عن الزير ص ٩٨/ ٩٩.
٧٢ ـ جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل ص ١٠٣/ ١٠٤.
٧٣ ـ الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه ص ١٠٤/ ١٠٥.
٧٤ ـ حكمون يرحب بالزير ص ١٠٦.
٧٥ ـ الزير يختم كلامه، بأبيات لشكر الملك حكمون ص ١٠٦.
٧٦ ـ الرجل يخبر جساساً، لما رأى الزير يعود من بلاد حكمون ص ١٠٧.
٧٧ ـ سلطان بن مرة يرد عليه، ويحذر أهله ص ١٠٧.
٧٨ ـ عدي أخو الزير يرحب بعودة الزير، ويذكر فضله ص ١٠٧/ ١٠٨.
٧٩ ـ الزير يحرض إخوته، ويخبرهم بعزمه على قتل الزير جساس ص ١٠٨.
٨٠ ـ الزير يعبر عن بعض أحواله شعراً ص ١١٠.
٨١ ـ سالم يشكر الزير على تفريج الكرب ص ١١٠.
٨٢ ـ سلطان بن مرة، يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة. ص ١١٢.
٨٣ ـ رد الزير عليه ليطمئنه ص ١١٢.
٨٤ ـ اليمامة لا تصالح ص ١١٣.
٨٥ ـ الزير يؤكد عدم المصالحة، لسرد حادثة القتل، والثأر ص ١١٥/ ١١٦.
٨٦ ـ الزير يتحدث عن الخيل ص ١١٧.
٨٧ ـ قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه، ويهدده ص ١١٨.
٨٨ ـ رد المهلهل عليه ينصحه ص ١١٩.
٨٩ ـ شيبون يشتم الزير ص ١٢٠.
٩٠ ـ رد الزير عليه ليحذره قبل قتله ص ١٢٠.
٩١ ـ الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته ص ١٢١/ ١٢٢.
٩٢ ـ عجيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب ص ١٢٦.
٩٣ ـ رد الجرو عليه ص ١٢٦.
٩٤ ـ الأمير منجد خال كليب يرحب بالجرو، ويعلمه برغبته في تبني الجرو ص ١٢٧.
٩٥ ـ الجليلة تعذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفاً من الثأر ص ١٢٨/ ١٢٩.
٩٦ ـ الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه، بإنكار نسبه إلى كليب ص ١٢٩.
٩٧ ـ جابر الشاعر يمدح جساساً، ويذكر الأخت ليذكره بالجليلة ص ١٣٠.
٩٨ ـ الشاعر جابر يمدح الجرو، ويذكره بخاله جساس حتى يحن إليه ص ١٣١.
٩٩ ـ جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد، ويحرض الجرو على قتل الزير ص ١٣٢.
١٠٠ ـ الزير يرى كليباً في المنام، يعاتبه لأنه لم يعد يقتل الأعداء ص ١٣٢.
١٠١ ـ الزير يرد على عتاب كليب، ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب ص ١٣٢/ ١٣٣.
١٠٢ ـ بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية، وينقذن الزير ص ١٣٣.

١٠٣ ـ الرمال يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب ص ١٣٣ .
١٠٤ ـ الجرو يرد على طلب الزير له للمبارزة ص ١٣٤ .
١٠٥ ـ الزير يخبر اليمامة، بظهور غلام يشبه كليب ص ١٣٤ .
١٠٦ ـ اليمامة ترد عليه، وتعطى له علامات على أخوة الغلام، وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب ص ١٣٤/ ١٣٥ .
١٠٧ ـ اليمامة تصحح للجرو نسبه، وتعلمه بإخوتها له ص ١٣٦ .
١٠٨ ـ الجليلة تقص قصتها للجرو، وتخبره بالحقيقة ص ١٣٧ .
١٠٩ ـ الزير يفرح بعودة الجرو، ويذكره بالثأر ص ١٣٧/ ١٣٨ .
١١٠ ـ جساس يستجير بالجرو ضد الزير ص ١٣٩ .
١١١ ـ الجرو يرد عليه ص ١٣٩ .
١١٢ ـ الأمير تغلب يدعو الله، أن يرزق بولدين ص ١٤١ .
١١٣ ـ سرور يبشر بميلاد الولد، والبنت ص ١٤٢ .
١١٤ ـ حديث مالك أبو مى ص ١٤٣ .
١١٥ ـ حديث الفتى الغريب مع مى ص ١٤٤ .
١١٦ ـ رد مى على الفتى الغريب ص ١٤٤ .
١١٧ ـ مى تبكى حظها فى غياب أهلها بعدما خطفت ص ١٤٥/ ١٤٦ .
١١٨ ـ الأوس مغيظ لفقد مى ص ١٤٦ .
١١٩ ـ الأوس يسأل أهل الصحراء عن مى ص ١٤٧/ ١٤٨ .
١٢٠ ـ سعد يخبر مولاه بقدوم ابن عم مى (الأوس) ص ١٤٨ .
١٢١ ـ بيت الزير الذى يحمل الرسالة السرية ص ١٥٠ .
١٢٢ ـ اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعرى، وتكتشف مقتل الزير على يد حامل الرسالة ص ١٥٠ .



المغازى..

لون من ألوان السّير الشعبية العربية

عبد الحميد بورايو

يتناول هذا البحث لوناً من ألوان الأدب الملحمى الذى عرفته البيئة العربية الإسلامية فى بعض فترات تاريخها، والمتمثل فى قصص المغازى، وسوف يركز على تلك الروايات الشفهية التى عرفتها منطقة شمال إفريقيا، فى فترة تاريخية قريبة العهد، امتدت ما يزيد عن قرن، وشملت النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن الحالى.

يطلق مصطلح المغازى، فى الثقافة العربية الإسلامية، على الأعمال الحربية التى قام بها الرسول (ص)، وصحابته بصفة خاصة، ويطلق - أحياناً - على جميع ما يتعلق بسيرة النبى (ص)، ويعود ظهور كتب المغازى المعروفة فى تاريخ الثقافة الإسلامية إلى بداية عهد هذه الثقافة بتدوين الروايات الشفاهية فى مختلف ميادين المعرفة، فقد واكبت عملية تدوين المغازى عمليتى تدوين الحديث، والتأليف فى تفسير القرآن، وقد جمع عدد من العلماء المسلمين الأوائل روايات أخبار المغازى، وقاموا بتدوينها، ومن بين هؤلاء: محمد بن إسحاق (٨٥ - ١٥٠ هـ)، ومحمد بن عمر الواقدى (١٣٠ - ٢٠٧ هـ) [١].

وإذا ما كانت هذه الروايات ذات طبيعة تاريخية بحتة، تم التعامل معها حتى الآن باعتبارها مادة لعلم التاريخ الإسلامى، فإنها إلى جانب ذلك، عرفت مساراً آخر ينتمى لحقل آخر من حقول النشاط الإنسانى، وهو مجال الروايات الأدبية الشعبية؛ إذ إنها استلهمت من طرف رواة الأدب الشعبى، فنسجوا منها أعمالاً قصصية مكتملة فى فترات مختلفة من تاريخ الأدب الشعبى العربى، وقد أصابها ما يصيب أنواع الروايات الشعبية من تطور وتغيير، وعرفت طريقها للتدوين فى بعض فترات تاريخ روايتها الشفاهية.

يمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبى أدباً ملحمياً يتغنى بالبطولات الحربية، عرف طريقه إلى الصياغة الفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، وكان للصراع القائم بين الغرب وغيرهم من الأمم التى اصطدموا بها دور قوى فى بعثه وازدهاره، وخاصة فى الفترات التى تعرضت فيها الأمة العربية لأخطار الغزو الخارجى، مثل فترة الحروب الصليبية، وما تلاها. وقد كان تعرض بلاد شمال

(١) يوسف هوروفتس، المغازى الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، مطبعة مصطفى الحلبى، القاهرة ١٩٤٩، ص ص ٣ - ١٠.

إفريقيا فى القرن التاسع عشر للغزو الاستعمارى سبباً فى بعث هذا اللون من الرواية الشعبية ورواجه.

لعل أقدم نصوص لقصص المغازى، وهى فى مرحلة الاكتمال الفنى، هى تلك التى نعثر عليها فى بعض الطبعات الشعبية التى ظهرت فى تونس والقاهرة، وهى لا تحمل تواريخ محددة، وظهرت تحت عناوين توهم القارئ بطابعها التاريخى، فتستعير أحياناً عناوين مدونات المغازى التاريخية التى أشرنا إليها قبل قليل، وتأخذ منها طريقتها فى إسناد الرواية، وأسماء الشيوخ المعتمدين فى هذا الإسناد، غير أن طابع التأليف الفنى فيها يجعلها تختلف اختلافًا كبيراً عنها، ونرجح أن تكون هذه الطبعات أو مخطوطاته هى الأصول المدونة للمغازى الشفاهية موضوع بحثنا هذا، وتمثل الغزوة قصة مكتملة، لها بداية ووسط ونهاية، وهى - فى الوقت نفسه - ترتبط بمثيلاتها بوحدة ملحمية؛ فالمغازى تسند البطولة لعدد محدود من الشخوص، وتقدم الإمام عليًا بطلاً لفتوحات الشام واليمن، وعبد الله بن جعفر بطلاً لفتوحات إفريقية، والبطلان لا يغيبان فى المغازى الأخرى، التى تسند البطولة لغيرهما، وبخاصة عبد الله بن جعفر، الذى يظهر فى كل غزوة منجداً للشخصية التى تقع فى الحرج، ويصل الإمام على فى كثير من الأحيان، عندما يجد البطل نفسه فى مأزق، وإذا لم يحضر بنفسه حينما يقع الصدام، فإن وجوده المعنوى، يلهم البطل وجماعته، ويساعدهم على تحقيق البطولة. فى أحد النصوص، ييأس عبد الله بن جعفر من إمكانية التغلب على الخصم الذى كان يستعمل السحر فى محاربته، وفى لحظة اليأس، يقصد رفيقاً له، ليسأله إذا ما كان قد تعلم شيئاً عن الإمام على، يمكن أن يساعد على التحكم فى العمل السحرى الذى يتعرضون له. ويطلب الرفيق مهلة للتفكير، ويعود فرحًا إلى عبد الله، ليقول له، إن عليًا قد وصف له تميمة يتحكم عن طريقها فى الجن، ويشل حركتهم، وعن طريقها استطاع البطل أن ينتصر على خصمه. وكثيراً ما يستدعى تصوير الموقف القصصى، أو تقديم البطل فى غزوة ما، لأن يشار إلى حدث، أو موقف فى غزوة أخرى، بل إن هناك مغازى تعتمد مقدمتها على نهايات مغاز أخرى. وأحياناً، يقدم الراوى لشخصية جديدة فى غزوة ما، ثم تظهر الشخصية نفسها فى غزوة أخرى، على أساس أن جمهور المستمعين يعرفها من قبل، فالمغازى، وإن كانت تمثل مجموعة من المواقف البطولية، لكل موقف منها استقلاله الموضوعى، فإنها ترتبط فيما بينها، مكونة وحدة كبيرة من العمل البطولى، ولو أننا قمنا بتنسيق جميع المغازى فى وحدة متسلسلة، لحصلنا على عمل أدبى يتوفر على كثير من شروط الملحمة باعتباره نوعًا أدبيًا، وسيكون بطل هذا العمل الإمام على فى نصفه الأول، وابن أخيه عبد الله بن جعفر فى نصفه الثانى، ويمثل امتداداً له، فهو ابن أخيه، وهو نفسه الذى دفع به للقتال، وأرسله مع جيش الفتح إلى شمال إفريقية، ليقوم بما قام به هو فى الشام واليمن، كما تذكر غزوة «فتح إفريقية».

ولا تتمثل الوحدة الملحمية فى المغازى المروية فى وحدة أبطالها فحسب؛ بل تتمثل كذلك فى وحدتها الأسلوبية، فهناك صيغ تتكرر فيها جميعاً، مثل تلك التى تتعلق بوصف مواقف المواجهة بين البطل وخصمه، وبين الجيشين المتحاربين، ومثل تلك التى تتعلق بوصف الأسلحة والخيل وساحة المعركة، وكذلك تتمثل فى القيم والمثل التى يجسدها الأبطال، والمعتقدات والاهتمامات الروحية التى تنبع منها هذه القيم والمثل، فهى تهدف إلى إقرار العدل والمساواة، والقضاء على الظلم، والالتزام بسلوك أخلاقى معين، وتغليب الخير على الشر.

ويعتمد تحقيق البطولة فى المغازى المروية، إلى جانب القوى البدنية للأبطال، على قواهم المعنوية، فهى تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عنصره العربى، وقوته الروحية المستمدة من كونه يدافع عن الحق، ويسعى إلى إقامة النظام، يؤدى رسالة سماوية كلفه بها الرسول (ص)، أو خليفته، ولابد أن يكون الله فى عونه. والعون الإلهى قد يكون فى شكل خفى ذى طبيعة معنوية خاصة، إذا ما كان البطل يحارب قوى بشرية، ويكون قوة متجسدة فى اسم «الله»، أو البسملة، أو فى آية قرآنية معينة، أو فى رقية تركها النبى للإمام على، وسلمها هذا الأخير لإحدى شخصيات القصة، أو فى قميص للنبى يرتديه الإمام على وهو يصارع التنين، أو فى آية الكرسى التى يقرؤها الإمام، فتطوى الأرض، ويقطع الصحابة مسافة طويلة فى لحظات قصيرة، وسيف الإمام وحصانه، اللذان تسلمهما من القدرة الإلهية، بواسطة الرسول (ص)، الذى تسلمهما بدوره بواسطة الملك جبريل، ويتمتعان بخواص خارقة للعادة ولا يستطيع أى شخص، غير صاحبهما، استعمالهما، فالسيف لا يخرج من غمده، إلاّ على يد الإمام، كما أن الحصان، قد يؤدى استعماله من طرف غير صاحبه إلى الهلاك، مثلما حدث للحسين، عندما ركبه فى قتاله لجيش يزيد بن معاوية فرمى به أرضاً، مما سمح لأعدائه بأن ينالوا منه. ويولع الرواة بترديد الألقاب التى تطلق على الأبطال، والأشياء المساعدة، وهى ألقاب توحى بحجم القوة غير العادية لهؤلاء الأبطال، وهذه الأشياء وتجعلهم يتميزون عن غيرهم من الناس، فالإمام على هو «سبع الله»، وهو «حيدرة»، وهو «بوسكين» وحصانه،

وهو «الميمون»، وهو «السرحان»، وسيفه «ذو الفقار»، والمقداد بن الأسود الكندى هو «سبع النبى»، وقد أخبر عنه النبى صحابته قبل أن يسلم. ولكل قوة من هذه القوى تقديرها ونسبتها، بالقياس إلى غيرها، فالقوة التى يتمتع بها الإمام على تساوى أربعين أسداً، ويتوقف الراوى عند ذكر هذه الصفة، ليطلب من المستمعين أن يقوموا بعملية حسابية لتقدير قوة على. أما السيف فيحصد ألفين من الرؤوس يميناً، وألفين شمالاً، يقتل عدداً معيناً على يمينه، وعدداً معيناً على شماله. وتمثل شخصية الرسول (ص) القوة الملهمة للأبطال، والتى يلجأ إليها عند الشدة، فيستعين الأبطال بذكره، أوالرجوع إليه، واستشارته، أو باستخدام أشيائه الخاصة، والعمل بنصائحه وتوجيهاته، وبفضله وقعت معجزة كفاية طبق الطعام، الذى قدمه الصحابى «جابر» لعدد كبير من جيش المسلمين، فقد دعا هذا الأخير النبى وعدداً من صحابته، لتناول الطعام فى بيته، غير أن النبى دعا بدوره كل جيش المسلمين، ووضع أمامهم طبق الطعام الذى أعد من أجل عشرة أنفار، فكفى الجميع بفضل بركة الرسول (ص). وقد أحيا النبى فى الغزوة نفسها، ولدى هذا الصحابى، عندما ماتا، لأسباب تتعلق بتحضير الطعام، وبفضل الله تعالى، وفضل رسوله، وقعت معجزة إحياء الحمامة المذبوحة على يد عقبة، والتى كانت سبباً فى إسلام «داهية العقل»، إحدى شخصيات مغازى فتوح إفريقية. فالرسول يمثل دائماً مصدر القوة الخارقة التى يستفيد منها المسلمون، وتبهر خصومهم، فتدفع بعضهم إلى اعتناق الإسلام. وفى المقابل، يكون السحر والجن القوى الخارقة التى يتعرض فرسان المسلمين لعدوانها، ويستعين بها أعداؤهم. ويمثل الرسول، كذلك، القوة التنبؤية، فيتنبأ بظروف مقتل الحسين، وبنتائج المعارك، وبما يحدث للمسلمين فى بلاد بعيدة، ويوحى لأبطال باصطناع حيل معينة، للتمكن من العدو، وهو بدوره، يستعين بالملك جبريل فى هذا كله، ويقوم طيفه الذى يظهر فى المنام مقام شخصه بعد وفاته.

وبرغم أن الخوارق والمقدرات، التى تتجاوز حدود طاقة الإنسان العادى،......، واستخدام المبالغة فى تصوير حجم الأعمال البطولية، تلعب دوراً مهماً فى المغازى، فإن هذا لا يلغى العالم الواقعى المستمد من الواقع التاريخى، إنما تضفى عليه صورة نموذجية ذات طبيعة فنية، ويظل يخضع للمنطق الإنسانى، وتحكمه العلاقات التى تحكم حياتنا العادية، وهى الارتباط بالزمان والمكان. وإذا ما حدثت واقعة تتجاوز هذين البعدين، فإن المغازى تنسبها لقوى غير بشرية. والشخص الذى تحدث له هذه المعجزات، ويتسبب فيها، ليس سوى واسطة تتحقق الأمور الخارقة عن طريقها. ومع هذا، فإن هذه الواسطة لابد أن تكون ذات قدرات خاصة، وصفات متميزة، فقد تكون شخصية الرسول، وذلك فيما يختص بمعجزات الجيش الإسلامى، وقد تكون شخصية الكاهن، أو الساحر بالنسبة لغير المسلمين، وإذا تعاملت الشخوص مع قوى من طبيعة غير طبيعتها، فهى تعى جيداً هذا الفارق، كما تعى الحدود الفاصلة، بين ما هو فى حدود الطاقة الإنسانية، وما هو خارج عن نطاق هذه الحدود، فقد دهش الشيخ فى غزوة «قصر الذهب»، عندما وجد علياً، وأصحابه قد سبقوه إلى ديار قومه؛ إذ إنه كان قد تركهم وراءه فى الطريق، ووقف يحاور الإمام عليًا، وهو غير مصدق بما وقع؛ لأنه تناول الأمر بمنطقه العادى، دون أن يضع فى حسابه ما هو خارج عن نطاق إدراكه البشرى، وقد زالت دهشته، عندما اتضح له أنها معجزة من الله والرسول حولت عليًا وأصحابه إلى طيور حلقت فى عنان السماء، واجتازت المسافة الطويلة فى وقت قصير. وتهتم هذه الغزوة (غزوة قصر الذهب) فى افتتاحيتها، بتعليل وجود الثعبان بقصر الذهب، والذى اتجه الإمام على وأصحابه إلى قتاله، فردت ذلك إلى عقوبة نزلت بمدينة «إرم ذات العماد»، عندما عصى أهلها الله، فسلط عليهم ثعباناً قضى عليه، وبقى مقيمًا حتى زمن ظهور الإسلام، وعندما استجار من تبقى من أهلها بالرسول، ليخلصهم منه. ويحدث، إثر مثل هذه المواقف، أن يعتنق بعض الشخوص من جيش الكفرة الإسلام، وهذا يؤكد قولنا عن وعى الشخوص بعالمهم الواقعى، والتمييز بينه وبين العالم الآخر، ذلك أن مثل هؤلاء الشخوص يقبلون على تغيير سلوكهم، عندما يشهدون واقعة تخرج عن نطاق الواقع، وتتصل بالعالم الآخر، ويعزون هذا إلى المعجزة، وهكذا، فعلت «داهية العقل» فى الغزوة التى تحمل اسمها، عندما شاهدت عقبة يبعث الحياة فى حمامتها المذبوحة، و«شعاع الشمس» فى غزوة «الجدار»، عندما شاهدت الجنة والنار فى غيبوبتها، والقسيس الذى شاهد النبى (ص)، عندما كان يغسل رأس الحسين فى ديره. فهناك، إذن، فى المغازى حد فاصل بين العالمين، المعلوم والمجهول، تعيه شخوصها، وتتصرف بناء عليه.

وترسم المغازى، وهى تضع الحدود بين العالمين، المعلوم والمجهول، الإطار الطبيعى المناسب للشخوص، وهى شخوص ذات أبعاد محددة، وملامح خاصة، جادة، تعيش حياة عادية، تخضع لضرورة الحياة المادية، فتعانى من مطالب الحياة اليومية، وترزح تحت كاهل الفقر، وهى كذلك شخوص مليئة بالحياة، تزخر بالمشاعر والعواطف، فتسجل بعض المغازى

قصص حب، مصدره إعجاب كل من الطرفين بجمال الطرف الثانى، وشجاعته، وأخلاقه. ونجد هذا فى قصة غرام «اليامنة» بعبد الله بن جعفر، فى غزوة «فتح إفريقية»، كما تتغنى غزوة «المقداد والمايسة» بقصة حب صمدت أمام صعاب جمة، ومصدر هذه الصعاب هو أبو الفتاة، الذى صورته الغزوة جشعًا طماعًا، يستغل ثروة ابن أخيه، ويثرى على حسابه، ثم يتخلى عنه، ويرفض تزويجه من ابنته طمعاً فى أن يزفها لأحد أغنياء قريش، وتسجل غزوة أخرى الحقد الدفين، الذى دفع بعجوز إلى أن تورط «البشر بن ظالم» ملك «الشام الأخضر»، فى حرب مع المسلمين، لتقضى عليه، وعلى أبنائه الأربعين، لتنتقم منه، لأنه قتل ابنها ظلمًا، مستخدمة فى ذلك دهاءها ومكرها، عندما نصحته باستحضار أربعة من الصحابة، ليحرقهم ويستعمل رمادهم دواء لمرضه المستعصى، وقد كان الانتقام دافعًا للمرأة التى قتل الملك «الأندروز» ولديها، فتحملت مشقة رحلة طويلة مليئة بالمخاطر، لتصل إلى المدينة، وتشكو الملك للرسول، الذى جهز جيشًا، وقضى عليه.

وهكذا، تصدر تصرفات وردود أفعال الشخوص عن خلفية نفسية، وبواعث طبيعية، تعمل الرواية الشعبية على تضخيم صورتها، و إبراز قسماتها بشكل مبالغ، لكنها تظل ذات جذور واقعية مشدودة إلى أعماق النفس البشرية.

وتأتى شخصية البطل مجسدة للنموذج الإنسانى الذى ينزع للكمال، ويتمتع بصفات تدعو للإعجاب والتقدير، تتعلق به نفوس المتلقين؛ إذ إنها تجد فيه المثل الأعلى، وتجد فيه وفى أعماله البطولية إشباعًا لحاجات نفسية، والصراع بين شخوص روحية تتمثل فى المبادئ الإسلامية، وما ترمز إليه من عدل وخير، يؤمن أصحابها بضرورة نشرها فى جميع بلاد العالم، ليحققوا بذلك مشيئة الله والرسول (ص)، نجد أن الدوافع التى تقف وراء الكفرة، تتمثل فى الدفاع عن السيادة، وفى الطمع وحب السيطرة. من أجل هذا، تبرز المغازى الصورة المثالية للبطولة الإسلامية، فى حين تبرز الخصم فى صورة صاحب السطوة والجاه والقوة العسكرية الهائلة، فهو ينطلق من مواقع حصينة، ويعود إليها، ليحتمى بها، ويتمتع - هو وقواده - بقوة بدنية عظيمة، وأجسام عملاقة يركبون فيلة وخيلاً قوية، ويستعينون بأدوات سحرية، مثل التاج الذى يخفى صاحبه عن الأنظار، والذى يستعمله «الأندروز»، والذى يستعمله أحد شخوص إحدى المغازى.

وقد يشتهر الملوك منهم بالظلم والتسلط، مثل «البشر بن ظالم» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«جابر بن كندة» فى غزوة «المقداد والمايسة»، و«الملك الوهبى» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«ملك تكرية» فى غزوة «تكرية»، وملوك المدن المفتوحة بشمال إفريقية. وقد يكون الخصم ذا مظهر غريب، يحمل مزيجاً من الصفات البشرية والحيوانية، كما هو الحال بالنسبة «للصيد بن سلامة» فى غزوة «الصيد»، و«السامر» فى قصة مقتل الحسين، أو من الجن كما هو الحال بالنسبة لتنين قصر الذهب فى غزوة «قصر الذهب»، وتقدم الرواية الشعبية مثل هؤلاء الخصوم، مقابل عدد قليل من المؤمنين، يحملون عدة متواضعة من الأسلحة، ويتمتع أبطالهم بأجسام عادية فى مظهرها، بل إن من بينهم صغار السن فى حكم الأطفال، مثل «السيد العلاء» فى الغزوة التى تحمل اسمه، و«عبد الله بن جعفر»، و«على بن أبى طالب» فى بعض الغزوات الأخرى، وكذلك «محمد الكبير بن الحسين»، وقد تعطى مثل هذه المفارقة للخصم شعوراً بالتفوق والغلبة، لكن المعارك تنتهى دائماً بانتصار العرب، بفضل شجاعة أبطال الجيش الإسلامى، وسعة حيلة قواده، ومعرفتهم بفنون الحرب ومعلوماتهم الغالبة، ثم لأنهم يمثلون إرادة الله فى أرضه، ويتلقون عونه. ولا يعنى هذا أن النصر يتم لأبطال المسلمين بوساطة قوى سحرية، بل إن المعركة القتالية تعكس جو الواقع، حيث يسقط الشهداء، ويجرح الأبطال، ويتعرضون للأسر والإهانة، وقد كلف الانتصار على التنين الإمام عليًا فى غزوة «قصر الذهب» ثمناً باهظاً، وظل فى الفراش بين الموت والحياة، لمدة أربعين يومًا غائبًا عن وعيه. وانتهى قتال كتيبة عمار بن ياسر مع جيش «تكرية»، باستشهاد جميع أفراد الكتيبة من الصحابة الأربعين، وأثخن قائدها بالجراح (غزوة تكرية)، فالتضحية، وإن كانت مؤلمة، فهى ضرورية، لتعطى للفعل الملحمى سموه. وتفرق الغزوة بين قتلى المؤمنين، وقتلى الكفار، فالأولون شهداء ينتقلون، بعد أن يلفظوا الشهادة مباشرة، إلى الجنة تحملهم إليها الملائكة، ليتمتعوا بما يشتهى ويطيب، بينما تصبح جثث القتلى من الكفار نهبًا للحيوانات المفترسة، والطيور الكواسر، ونجد فى غزوة «تكرية» تصويراً لمشهد الملائكة، عندما تحضر لساحة القتال، بعد انتهاء المعركة، لتنقل الشهداء للجنة.

وتحظى المرأة فى المغازى بمكانة خاصة، فهى قد تكون حبيبة للبطل فى بداية الغزوة، ثم زوجة له فى نهايتها. وهكذا، كانت المايسة فى الغزوة التى تحمل اسم «المقداد والمايسة»، وبنت أبى سفيان فى غزوة «الهجرة»، و«اليامنة» فى غزوة «فتح إفريقية»، وقد تكون عائقة للبطل، وهى فى صفوف عدوه، ثم تصبح أختًا له فى الدين، وزوجة لأحد أصحابه،

مثلما حدث «لشعاع الشمس» فى غزوة «الجدار»، أو معجبة بأحد رفاق البطل، وهى فى صفوف الأعداء، ثم زوجة له، بعد أن تعتنق الدين الإسلامى، وهو ما وقع لداهية العقل فى الغزوة التى تحمل اسمها. وقد تكون أمًّا للبطل، يعنى الراوى بتصوير عواطفها، على نحو ما نجد فى غزوات، «الهجرة»، «والسيد العلاء»، و«الأندروزية»، و«البشر بن ظالم»، و«المقداد والمايسة». وتتميز المغازى، التى تتناول فتوحات شمال إفريقية، بأن المرأة المقاتلة فيها إفرنجية، وتكون خصمًا فى البداية، ثم تعتنق الإسلام، وتصبح له نصيرًا. وهكذا، كانت «اليامنة»، و«داهية العقل» و«شعاع الشمس»، والمرأة فى المغازى المروية ذات جمال باهر، تحث المحاربين على القتال، كى يفوز بها الموعود فى النهاية، ويكون الوعد بالزواج بها شرطاً للتحالف مع أبيها، والقتال إلى جانبه، ولا يمنعها من أن تكون محاربة قديرة تبارز الفرسان، وتصرعهم وتحقق البطولات. هذا بالإضافة إلى قدرتها على تدبير الحيلة التى تنجح دائمًا. وهى، إلى جانب هذا، أم تستثيرها مشاعر الأمومة، والحنين لابنها الغائب فى غزوة «الهجرة»، وهى أم رؤوم، تكن لابنها عواطف جياشة تتفجر بها غزوة «السيد العلاء»، التى يمكن أن تعد الأم فيها البطلة الحقيقية.

فى دراستنا لأدب المغازى، نميز بين عدة عناصر تدخل فى تكوينه، وهى:

(أ) العنصر التاريخى.

(ب) العنصر الخرافى.

(ج) العنصر الواقعى.

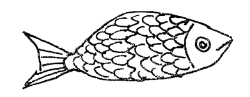
ويتمثل العنصر التاريخى، فى الوقائع التاريخية التى يتخذها هذا اللون من قصص البطولة، باعتباره إطاراً لنسج أحداثه القصصية، والشخوص التى يسند لها أدوار البطولة. وقد اختارت مغازينا فترة زاهية من فترات حياة الشعب العربى، هى فترة ظهور الإسلام وانتشاره، وهى فترة عرفت فيها الأمة العربية مرحلة حضارية جديدة، تميزت بإعطاء دفعة قوية لحركة المجتمع العربى، فى اتجاه تشكيل كيانه المؤثر، والقيام بدور بارز فى تاريخ تطور الحضارة البشرية. وقد برزت فى هذه الفترة شخصيات قيادية، حملت راية دعوة جديدة تبشر بثورة اجتماعية، وقيام علاقات إنسانية على أسس جديدة أكثر عدلاً، واستجابة لمثل الخير والفضيلة. وخاضت هذه الشخصيات الحروب فى سبيل هذه المبادئ، وحققت أعمالاً بطولية كان لها أثر قوى فى وجدان الشعب العربى على مر تاريخه، فصاغها فى قالب فنى، ليضيفها إلى تراثه الروحى، وتصبح زاداً له فى محنه، كلما تعرض لخطر يهدد مصير وجوده، فتبعث فيه روح الصمود، والمحافظة على كيانه، وتقدم له النموذج الأمثل لبث روح المقاومة، وصنع بطولات جديدة معاصرة، لصد العدوان الخارجى، وخوض الصراع فى سبيل الوجود.

ويدخل العنصر الخرافى فى تشكيل قصص المغازى، فتلعب فيها الخوارق التى نجدها فى القصص الخرافى دوراً مهمًا، مثل القوة التى تكمن فى الأدوار التى يستعملها البطل، ويعد السيف والحصان السحريين الذين يستعملهما الإمام على شكلين محورين للسيف، وللحصان السحريين اللذين يستعملهما بطل الحكاية الخرافية، ويحرص رواة المغازى على نسبة هذه القوة للقدرة الإلهية، التى قدمت هاتين الأداتين للبطل، عن طريق الرسول الذى تسلمهما بدوره عن طريق الملك «جبريل»، وقد جاء هذا التحرير نتيجة تطور التصور الشعبى للسحر؛ إذ أصبح فى مراحل حضارية متأخرة مرتبطاً بالشر، وقد دعمت العقيدة الإسلامية هذا التصور، عندما جعلت السحر من عمل الشيطان وقوى الشر؛ لذلك، فإن المغازى خلعت عن الأدوات ذات الطبيعة الخارقة، والتى يستعملها أبطالها الخيرون صفة نسبتها للسحر، وأضفت عليها صفة الخارقة الموهوبة من قوى الخير للبطل، تقديراً للشخص، وللدور البطولى الذى يقوم به. ومن هذه الأدوات أيضًا، الأشياء الخاصة بالنبى (ص) مثل القميص، الذى تسلمه منه الإمام على، ولبسه عندما صارع التنين فى غزوة «قصر الذهب»، وهو قميص واق يمنع عنه تأثير النار التى يلفظها التنين من فمه. أما الأدوات التى يستعملها خصوم البطل من الكفار، فقد تنص الغزوة على أن قوى سحرية تتحكم فيها، مثل «اللولب» فى غزوة «هبشوش»، وهى أداة شبيهة بالبساط السحرى، تطير من نفسها، لكنها تستعمل فى القتال، فيركبها صاحبها؛ لكى تحميه من أسلحة العدو، ويقتل بها دون أن يصاب بأذى، وقد شبهها الراوى بالطائرة المقاتلة التى نعرفها اليوم. وهناك «التاج» الذى يخفى صاحبه عن الأعين، فيرى الآخرين دون أن يروه، وقد عثر عليه الملك «الأندروز» عندما كان يصطاد السمك من البحر، حملته إليه الشبكة فى صندوق كان قد سقط من سفينة نوح زمن الطوفان، وهو شبيه بما يأتى فى حكايات ألف ليلة وليلة، من عثور على صناديق رصدها الملك سليمان، وألقى بها فى البحر. إلى جانب هذه الأدوات هناك القدرة الكامنة فى ذات الشخصية، والتى تكون قد اكتسبتها بفضل «حكمة» تلقتها من الجن، مثل قدرة «داهية العقل» على الطيران، والتى أخذت «حكمتها» من أمها التى

تنتمي لعالم آخر؛ لأنها هجينة من أب آدمي وأم جنية، أو تلقتها من النبى (ص) مثل قدرة جعفر بن أبي طالب على فهم لغة الطيور فى غزوة «البشر بن ظالم». تأتي بعد ذلك القدرة على التحول من هيئة إلى أخرى، وهى من الموضوعات التى كثيراً ما تتكرر فى القصص الخرافى، ونعثر عليها فى غزوة «قصر الذهب»، عندما يتحول الصحابة إلى طيور، ليقطعوا المسافة الطويلة فى طريقهم إلى مدينة «إرم ذات العماد»، ويمكن اعتبار ظهور أحد الملائكة فى هيئة غراب، لينبه الصحابة للخديعة التى وقعوا فيها أثناء سفرهم إلى الشام الأخضر فى غزوة «البشر بن ظالم» من هذا القبيل. وتلعب الجن دوراً مهماً فى سير أحداث بعض المغازى، وهى - فى جميع الحالات - تقف فى صف قوى الشر لتعينها على البطل، مثلما وقع فى غزوة «هبشوش»، أو لتكون هى ذاتها الخصم الذى يواجهه البطل، مثلما نجدها فى غزوة «قصر الذهب»، ويعد موضوع عشق جنية لآدمى وزواجها منه، وما يترتب على ذلك من حصول أبنائها على خصائص مشتركة، موضوعاً مطروقاً فى الحكايات الخرافية والشعبية، وقد فسرت غزوة «داهية العقل» عن طريقها ما اكتسبته الشخصية التى جاءت من الحكايات الشعبية والخرافية، وبالتحديد من قصص ألف ليلة وليلة التى كانت رائجة فى البلاد العربية، فى مختلف مراحل تطور أدب المغازى.

أما العنصر الواقعى فى المغازى المروية فيتمثل فى إسقاط رواتها مضامين رواياتهم على الواقع المعاش لجمهورهم، فالمغازى تتحدث عن مواجهة تقع بين مسلمين وكفار، ومن المؤكد أن جمهور المستمعين، وهو يستمع إلى هذه المغازى، يحدث عملية زحزحة للأحداث التاريخية، فتصبح كأنها تصور هى بنفسها واقعة. وفى هذه الحالة، يصبح هو امتداداً لجيش المسلمين الأول، ويصبح مستعمر بلاده صورة مكرورة لجيش الكفار، ويعمل الرواة على تأكيد هذا التماثل، فيطلقون على الكفار فى المغازى الأسماء نفسها التى تنتشر بين الجزائريين، والتى يطلقونها على الجالية الاستعمارية فى الجزائر، وهى «الروامة»، و«النصارى»، و«الكفار»، كما يجعلون شخوصهم من هؤلاء «النصارى»، يتحدثون اللغة الفرنسية، وهى لغة المستعمر، فينطقون على لسانهم عبارات مستعملة فى الحياة اليومية، وهم فى وصفهم للمظهر الخارجى لهؤلاء الشخوص، يلبسونهم اللباس نفسه الذى يستعمله المستعمرون الأوروبيون المنتشرون فى الريف الجزائرى وقراه، وهو «البرطلة»، و«الفيستة»، و«الروال»، و«بوطويل»، ويظل هذا الإسقاط ضمنيًا، يختفى وراء العنصر التاريخى فى الشكل المنظوم للغزوة، ولكنه كثيراً ما يبين عن نفسه فى أثناء أدائه نثراً من طرف الراوى، الذى يكشف عن صلة ما يحكيه، بالواقع الذى يعيشه جمهوره.

وقد أهل العنصر الواقعى رواية المغازى للقيام بدورها الوظيفى فى المجتمع الجزائرى فى القرن التاسع عشر، والنصف الأول من هذا القرن، فقدمت نماذج بطولية لعبت دوراً بارزاً فى بث روح المقاومة، والتحريض على الثورة، ونستطيع أن نقدر ما مثلته الصورة النموذجية لأبطال قصص المغازى المروية الذين قاتلوا تحت راية الجهاد، إذا ما علمنا أن جميع حركات المقاومة والثورات الشعبية التى واجهت الاحتلال الفرنسى فى الجزائر، ابتداء من ثورة الأمير عبد القادر، وانتهاء بثورة التحرير المسلحة، قد رفعت جميعها هذه الراية شعاراً قاوم تحته الشعب الغزو الأجنبى طيلة ما يقرب من قرن ونصف. ولاشك أن الدور الذى حققه أدب البطولة الإسلامية، المتمثل فى المغازى، فى مجال تدعيم وتغذية الشعور القومى فى نفوس المواطنين، والتعبير عنه، هو دور لعبته السير الشعبية على مدى تاريخ الشعب العربى، وهو ظاهرة ترجع إلى حيوية التراث الشعبى المعبر عن الوجدان الجمعى للجماعة الشعبية، وجدلية علاقته بالواقع، باعتباره ظاهرة ثقافية تعكس هذا الواقع، وتعمل على تغييره، وهو ما يفسر واقع رواج هذا الصنف من السير الشعبية فى الجزائر، إبان فترة الاستعمار الفرنسى.



السيرة الشعبية في أدب الأطفال

أحمد سويلم

خلفت الإنسانية على مدى تاريخها الطويل تراثًا كبيرًا ثريًا من الحكايات والنوادر والقصص والملاحم التى تنتمى إلى الإنسان جيلاً بعد جيل.. وهى تتضمن أفكاره وقيمه وسلوكه وثقافته وعقائده...

وقد اختلف العلماء المهتمون بدراسة الموروث الشعبى فى تعريفه.. وبعيدًا عن هذا الاختلاف فإن الموروث يحمل فى ثناياه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير فى أى عصر من العصور وهو الذى يصوغ الإطار العام، ويحدد العلاقات، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة - صغيرة كانت أم كبيرة - إنه التراث الذى يعنى الثقافة أو العناصر الثقافية التى تلقاها جيل بعد جيل..

إن الموروث الشعبى هو محصلة الثقافة الشعبية المتراكمة المتنقلة من أقدم العصور.. والمسايرة لتاريخ الشعب على مر العصور بتنوع مظاهر حياته.. وهذا الموروث هو الذى يحافظ على دعامة الأصالة ولا يقف فى وجه التقدم العلمى التكنولوجى؛ بل يساعد بالمعرفة الصحيحة بطبيعة الإنسان وجوهر الإنسانية والتكامل الحيوى بين الفرد والمجتمع.

وليس من اليسير أن نفصل بين الوسائل المختلفة التى تستخدمها عناصر التراث الشعبى؛ ذلك لأن هذه الوسائل بتداخل الوظائف، فمجال الفنون الزمنية والتشكيلية يتشابك إلى حد كبير، وتتداخل التقاليد والعادات فى أشكال الفنون الشعبية والمضامين.

وطبقًا لهذا التحليل الشامل فإن الموروث الشعبى يهتم بالعادات الشعبية - والمعارف الشعبية - والأدب الشعبى - والفنون الشعبية - والثقافة المادية.

ولكل أمة موروثها الشعبى الذى يحرص كتابها على تقديمه لأبنائها - صغارًا وكبارًا - ومهما اختلفنا على إطارات وأشكال هذا الموروث فإن من أهم صفاته الاحتفاظ بما يتفق مع التطور.. والاستغناء عما يلفظه... وتعديل ما يستحق أن يعدل.

لهذا، فإن عناصر هذا الموروث وأبطاله ورموزه وسيره وعاداته.. تخترق الزمن.. فيصل إلينا منها ما يحمل دلالات العصر.. وما يمكنه أن يعيش فى الوجدان العام بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان.. وهى معطيات تحتفل بالقيم العليا التى تصدر عنها الوحدات الاجتماعية.

ويعد الأدب الشعبى أهم حلقة من حلقات الموروث الشعبى.. وتعتبر (الحدوتة) لوناً من ألوان السرد القصصى عرفته الإنسانية فى مراحل مبكرة: فقد نشأت الحدوتة مع قدرة الإنسان على الكلام فى إطار ذلك المجتمع البسيط الذى كان يضم الرجل والمرأة ويضم مالهما من أولاد صغار..

إن الحدوتة فى ذلك المجتمع كانت عملاً فطرياً دفعت إليه غريزة البقاء.. فقد نشأت فى إطار التحذير والتخويف من الضرر.. وتوجيه الأوامر والنواهى لتجنب الخطر.. ومن ثم تعتبر الحدوتة أول عمل تربوى عرفته الإنسانية منذ بدأ الإنسان يحس بكيانه فى هذا الوجود.

ويعتقد الكاتب الإنجليزى (هـ. ج. ويلز) أن الرجل المسن فى محيط الأسرة ومركزه فيها كان موضع احترام الجميع - هو الذى كان يقوم بأداء هذه الوظيفة ومن هنا كانت بداية الحكمة الاجتماعية والسلوك التربوى فى المجتمع الأول.. فقد بدأت الأمهات يغرسن فى نفوس الأبناء الصغار احترام الرجل المسن وتقديره.. لأنه الكبير ولأنه الحكيم.. وربما مثل هذه البذرة الأولى للرأى الحكيم أو الحكاء..

واعتمدت الحدوتة على أبطال من البشر والحيوان.. وجعلت الحيوان يتكلم ويغضب ويفرح ويخادع ويناور ويرضى.. تماماً كما يفعل الإنسان.

وتطورت أشكال الحكى مع تطور الإنسان وقدرته على السرد والقصص والتخيل والمحاكاة والتعبير.. وبعد أن صارت له تقاليده وعاداته..

أما السيرة الشعبية فهى حكاية شعبية طويلة ذات حلقات وفصول.. وهى تشمل حقائق لا سبيل إلى نكرانها.. وتشمل كذلك خرافات أو خيالاً محضاً لا سبيل إلى إثباته..

ولعل واضعى هذه السيرة لم يقصدوا إلى التحقيق والتدقيق.. بل اهتموا بمغزى القصة وتأثيرها وغاياتها التربوية وقيمها..

فإذا كان المراد تحقيق أى غرض من هذه الأغراض.. فلا بأس لديهم أن يضعوا إلى جانب عنترة أو سيف بن ذى يزن.. أو حتى هارون الرشيد أشخاصاً جاهلين ضعفاء.. وأشخاصاً آخرين عاشوا بعد البعثة المحمدية بسنوات طويلة.. ومن ثم ينظمون هؤلاء جميعًا فى سلك واحد دون النظر الى فوارق الزمان والمكان.. وبذلك يتحقق الغرض التعليمى مثلاً..

وإذا كان الغرض الأخلاقى يتحقق بأن يصرع أبو زيد ألفاً فى معركة واحدة فإنهم يقيمون هذه المعركة من العدم.. ويصرعون ألفاً بضربات السيف وطعنات الرماح.. بل وبدقات الدبابيس..

ولذا فالتاريخ الذى تصوره هذه القصص ليس كالتاريخ الذى نعرفه ونقرؤه فى مراجعه الدقيقة.. ونصححه على ضوء الوثائق والآثار والشواهد.. بل هو تصوير للحياة الوجدانية التى عاشها العامة فى ظل أحداث كبيرة أو فى ظل شخصيات كبيرة..

ويتراوح أسلوب السير بين النثر والشعر.. ويدور حول البطولات والفروسية والحروب، ولهذا فهى تشتمل على أشعار ملحمية..

وأهم أبطال السير الشعبية عنترة بن شداد - سيف بن ذى يزن.. أبو زيد الهلالى - على الزئبق - الأميرة ذات الهمة - الظاهر بيبرس - حمزة البهلوان - فيروز شاه - أحمد الدنف - وغيرها كثير لم يصل إلينا.

وقد جاءت السير الشعبية تصويراً حياً للبطل العربى الذى لا يقهر وتتضافر هذه الصورة مع الأبطال الجانبيين فى محاربة الشر الذى يرمز له ويسمى فى كل السير بالكفر والخروج على الدين ومناصرة عبادة الأوثان.. فكأن فكرة الخير والشر قد تشكلت فى هذه السير تشكلاً إسلامياً يتآلف مع العقيدة الإسلامية ولا يختلف معها..

ولهذا تقسم السير إلى عالمين: عالم المؤمنين وعالم الكفار والملحدين.. وأيضاً تسوق إلينا عالم الجن والشياطين والسحرة والكهان بين الإيمان والكفر.. ومن ثم تدور المعارك.. وتضيق المواقف وتنفرج فى تشويق بالغ وتصوير دقيق وخيال ممتع.

ونلاحظ أن السير تتميز بالطول؛ ولهذا فهى تروى على حلقات.. وقد أثمر هذا الطول عند المحترفين مجموعة من التقاليد القصصية التى تقترن بالسير الشعبية.. من ذلك استهلال السمر وختامه بالصلاة على النبى مع تأكيد صفته العربية ثم تأثير الشاعر أو المحدث إلى حد البكاء فى المتلقين..

ويعكس بطل السيرة حقيقة العلاقات التى تربط الجماعة فى المجتمع الذى أنشئ فيه العمل الأدبى..

أما بطل السيرة فهو إما بطل درامى يعبر عن الفرد وسط دوامة الصراعات مع القوى الأخرى تعبيراً فنياً..

وإما بطل أسطورى يتمتع بإمكانات لا تعرفها الطبيعة البشرية المحدودة.. فهو يستعين بالقوة الغيبية الخارقة كالسحر والكهانة والآلهة الشياطين.. وأيضاً بالقوى الجسدية غير المحدودة.. ويسخر الحيوان والريح والماء فى خدمته.. وإما بطل ملحمى فردى يعكس موقفاً بذاته لكنه يعبر عن الجماعة وموقفها..

وربما تجتمع هذه النماذج جميعاً فى بطل السيرة... أو تجتمع دون الأخرى ويجمل القول أن السيرة الشعبية وإن كانت تتكئ على التاريخ والحقائق لكنها ليست ثبتاً تاريخياً لأحداث حياة البطل أو العصر... ولذا يمكن أن نعتبر قالب السيرة أصلاً للرواية فى شتى صورها وبشتى أنواعها ونستطيع - تجاوزاً - أن نجعلها رواية لا تاريخية ولا خيالية ولا واقعية، وإنما نطلق عليها (الرواية) أو... (الرواية السيرة).

وبذلك يمكن أن تكون سيرة عنترة رواية من نوع السيرة يغلب عليها الطابع التاريخى..

السيرة الشعبية فى عالم الصغار

تعتبر السيرة الشعبية .. إلى جانب كل ما يدخل تحت الموروث الشعبى.. من مصادر أدب الأطفال...

وبالرغم من أن السيرة الشعبية التى وصلت إلينا قليلة العدد.. إلا أن الكتاب قد أقبلوا عليها يقدمونها فى أشكال مختلفة من التبسيط والتيسير والتلخيص.. وكان من أهم الكتاب الذين عنوا بالسيرة الشعبية للكبار والصغار وللناشئة: محمد سعيد العريان - محمد أحمد برانق - عباس خضر - كامل كيلانى - فاروق خورشيد وغيرهم..

ونلاحظ أن السيرة الشعبية باعتبارها أدباً شعبياً يمكن أن يكون لها عدة وظائف أهمها:

١ - وظيفة ثقافية.. فالأدب الشعبى ليس مجرد تسلية أو متعة أو ترفيه... ولكنه زاخر بالمعارف العامة التى يحصلها الطفل من الإطار الاجتماعى الذى يحيط بهذا الأدب مثل المواقيت وأسماء الشهور والأماكن والمناخ وغيرها..

٢ - وظيفة جماعية أو قومية.. وهى الوظيفة التى تحافظ على التراث الجماعى من ناحية وعلى مزاياها وأمجادها من ناحية أخرى.. وهذه الوظيفة تقوم على ركيزتين أساسيتين هما:

أ - مرحلة التطور للبيئة والمجتمع منذ بدأت السيرة من البداوة إلى الحضارة.

ب - البيئة؛ أى: أبعاد الوطن جغرافياً.. ونوعية هذه البيئة الاجتماعية..

٣ - وظيفة نفعية.. حيث يرتبط الأدب الشعبى بمنفعة الإنسان وثروته أكثر مما يرتبط بتحقيق القيم الجمالية أو التسلية أو تزجية الفراغ.. ولذا فهو يقدم معانى عملية وقيماً تربوية مختلفة.

٤ - وظيفة الشعور بالذات.. الفردى والجماعى..

وهذه الوظيفة تبدو فى حكمة الشعب المبثوثة فى أمثاله وملاحمه الكبرى التى تحكى سير الفرسان والأبطال..

٥ - وظيفة تفسير الظواهر.. بالمحافظة على الأصالة والقيم القديمة.. ويرى بعض العلماء أن السيرة الشعبية هى أهم الأشكال التى تصلح للطفل وهى تعد الحلقة الكبرى فى التراث الأدبى الشعبى .. ويرون أنها بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين العرب.. وجميعها تستهدف التصعيد إلى مثال تحرص الإنسانية أو الجماعة عليه كما تستهدف تثبيت القيم الإنسانية العليا بالإضافة إلى الترفيه والتعليم..

إن السيرة الشعبية تقدم بطلها فى مراحل خمس هى:

١ - مرحلة التكوين؛ أى: فترة ولادة الشخصية مثل ملامحها وسماتها وجذورها الأولى وما يمكن أن يبدو عليه فى الصغر من صفات تسمو وتتسع وتتبلور حتى يصبح بطلاً..

٢ - مرحلة الفروسية وفيها يخلص البطل من جميع الدوافع الذاتية التى كانت تتحكم فيه ليحل محلها دوافع أخرى تحدد تقاليد الفروسية العربية بكل مقوماتها..

٣ - المرحلة الأسطورية حيث يصبح البطل رمزاً للفارس الذى لا يقهر.. وتصبح أهدافه أهدافاً موضوعية لاذاتية..

٤ - المرحلة الملحمية.. وكما هى الحال فى الأعمال الملحمية.. بعد أن يصل البطل إلى القمة لايجد أمامه إلا الطريق الوحيد إلى الانحدار مرة أخرى من القمة إلى السفح..

٥ - مرحلة الامتداد.. حيث تنتهى حياة البطل، وتنتهى إلى جواره الخيوط التى كانت تربط مجتمعه الخاص ومجتمعه العام فتتفكك كلها وتتهاوى بعد موت البطل الذى كان يربط بينها.. لكن موته الجسدى لا يعنى موت أعماله أو قيمه أو بطولاته.. فكل هذا يظهر فى أكثر من شكل وصورة.. يظهر فى أبطال صغار.. أو فى معارك مماثلة ممتدة تتجسد فيها كل ما كان يفعله البطل القديم...

ولا شك أن هذه المرحلة إنما تترجم وتصور مجتمعاً كبيراً بكل ملاحمه وانتصاراته وهزائمه.. طموحاته وعثراته.. ونجد فيها العادات والتقاليد التى تعيش فى وجدان الإنسان غير مبالية بحاجزى الزمان والمكان..

إن السيرة تقدم صورة اجتماعية كاملة.. تسمح بأن تكون مادة متطورة مع الزمن.. وهذه السمة بالذات هى التى تغرى الكاتب بتقديم السير الشعبية برؤى مختلفة للكبار والصغار على السواء.. أو كما نقول بتعبير العصر.. تقديم السير الشعبية فى ضوء رؤية العصر.. لأنها تتميز بالمرونة والثراء والرموز والإيحاءات والمواقف التى تمتد بدلالتها إلى الحاضر.. ومن هنا كان الجذب وكان الإغراء بتقديمها إلى قراء العصر...

وبنفس أسلوب التعامل مع ألف ليلة وليلة أو كليلة ودمنة.. يمكن أن يتعامل الكاتب مع السيرة الشعبية فى إطار كثير من العناصر أهمها:

١ ـ أن السيرة الشعبية منبع خصب الخيال...

٢ ـ أنها تتميز باحتضان القيم الإنسانية والصراع بين الخير والشر وانتصار الخير.

٣ ـ أنها تقدم نماذج البطولة العربية.. تلك البطولة التى تعتمد على الشجاعة والإقدام وترفض التواكل والفشل والتقاعس عن العمل القومى المنشود.

٤ ـ أنها تقدم مواقف يمكن أن تتكرر وتوجد فى أى عصر .. باعتبار السيرة... هى سيرة نماذج إنسانية فى جميع أحوالها وتقلباتها.

٥ ـ أنها تقدم الأصالة العربية.. تلك السمة التى ينبغى أن نجسدها ونحييها من جديد وأن تتوحد فى وجداننا بما تبقى من جمال الماضى وروعته..

٦ ـ أنها تقدم الدراما بما فيها من عناصر الحكى والتشويق والحكمة والمتعة جميعاً.. وكلها تدخل فى ذكاء وجدان الصغير وعقله..

٧ ـ أنها تقدم الثقافة والمعرفة بكل آفاقها وعناصرها.

٨ ـ أنها تعطى أمثلة كريمة يستعين بها الصغير فى مواجهة الصعاب والمواقف المعقدة.. بفكر مفتوح وقلب لا يقهر..

٩ ـ أنها تجسم الرغبة الملحة فى تحرير النفس أو الجماعة من أية قيود أو حصار أو ضغوط.

١٠ ـ أنها تجسد حاجة المجتمع إلى البطل الشعبى فى كل العصور حيث يعطى البطل البعد الاجتماعى والإنسانى والفنى لأشهر الأحداث التاريخية التى يمكن أن تحدث فى أى عصر.. أما القوالب الفنية التى يمكن أن تقدم السيرة الشعبية للصغار فيمكن أن تكون أحد القوالب الآتية:

١ ـ تبسيط أو تيسير السيرة فى قصة متعددة الفصول أو الأجزاء..

٢ ـ تقديمها فى صورة دارمية مسرحية..

٣ ـ تقديمها أو تقديم جوانب منها فى قصص قصيرة..

٤ ـ التعبير عنها شعراً..

٥ ـ تقديمها فى وسائل الإعلام المرئية والمسموعة..

وهناك ملاحظة أخيرة ينبغى أن تكون تحت عين وبصيرة الكاتب هى أن السيرة الشعبية والموروث الشعبى بصفة عامة ـ يجب أن توضع تحت مشرط الاختيار والتنقية والتصفية.. بحيث نحترم فيما نقدمه عقلية الصغير وما يتناسب مع مرحلة عمره ومع مستوى إدراكه وثقافته ووجدانه .. فنسقط كل ما يطيح بقيم الصغار.. ونعمل على تغذية خيال ووجدان وعقل الصغير بكل ما يفيد وما يضيف..

مثال تطبيقى

سيرة عنترة بن شداد

إن التعريف العلمى المعاصر لكلمة (سيرة) يحدد مكانها بين التاريخ والأدب؛ فهى تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجه للأحداث فى عصره... أو حياة جماعة لعبت دوراً ذا أثر فى تاريخ أمة.. أو تاريخ الإنسانية.

وهى أدب من حيث كونها تحمل انطباعات مؤلفها.. وتتلون بثقافته ووضعه الاجتماعى وموقفه من الحياة..

وحينما نتناول سيرة عنترة مثلاً تطبيقيًا لإمكان تقديمها للطفل.. نجد أن لها جانبًا تاريخيًا.. فهو شخصية واقعية عاشت العصر الجاهلى..

لكن ما قدمته السيرة أكثر مما قدمه التاريخ..

وكل ما وصل إلينا من أخبار عنترة.. أنه كان عبداً.. سعى لكى يتحرر ويتزوج عبلة التى كانت من السادة... وأخذ يؤكد ذلك فى أشعاره.. التى كانت أول معول فى هد جدار عبوديته باعتبار أن السادة فقط هم الذين يقدرون على الشعر.. ومن ثم كان عنترة فارساً للسيف والشعر معاً..

هذا ما يقوله التاريخ عن عنترة..

لكن ما تقوله السيرة لا يكتفى بما صح من هذه الأخبار التاريخية... فسيرة عنترة ليست تاريخًا لأحداث حياة هذا الفارس... وليست تبعًا لمراحل حياته فحسب.. وليست تتبعًا لحياة قبيلة عبس وحدها ـ جغرافيًا... وتاريخيا ـ إنها تتجاوز هذا كله إلى خلق المواقف والأحداث وتخيل مجالات الحركة لصاحب السيرة..ودفعه ليؤثر التأثير المطلوب الذى قد لا تنتجه الأحداث التاريخية الثابتة...

كما أن كاتب السيرة يدخل من الشخصيات مالا يدخله التاريخ.. ويجعل لها أدواراً ذات أهمية مؤثرة فى الأحداث..

أما لماذا نختار سيرة عنترة ولانختار غيرها ـ فلأن هذه السيرة هى أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى... ولأن بطلها شاعر جاهلى معروف ارتبط اسمه بالمعلقات التى ضمت شعراء كباراً غيره.. كما أن له دوراً مشهوراً فى الدفاع عن بنى عبس ضد بنى ذبيان.. كما أن السيرة تتناول أحداثاً تاريخية ليست فقط فى الجزيرة العربية بل أيضًا فى غيرها من البلاد المجاورة..

ويلاحظ مؤرخو السيرة أننا يمكن أن نجد إشارات لسيرة عنترة فى السير الشعبية الأخرى على حين لانجد فى سيرة عنترة أية إشارة لأية سيرة أخرى.. مما يجعلها أقوى... وأشد تأثيراً من غيرها..

إن سيرة عنترة ترسم مكانة الفارس العربى.. فى مجتمعه.. فبعد أن تحل مشكلة عنترة الشخصية باعتراف القبيلة به وبزواجه من عبلة وتعليق قصيدته على أستار الكعبة.. تصبح مهمة الكاتب إبراز دوره باعتباره فارساً عربياً على فرسان الروم المشهورين.. وفرسان الفرس المعروفين..

ولا شك أن الكاتب هنا يؤكد هوية العربى.. ويدافع عن قضية الانتماء وموقف العرب من الشعوبية..

ولا شك أن هذه قيمة عربية يمكن أن تقدمها السيرة إلى الناشئة ليعودوا إلى هويتهم العربية من خلال هذا النموذج الفذ الذى أعلا جبين أمته فى تلك المعارك القديمة..

ثم يلجأ الكاتب إلى توسيع دائرة الصراع.. فالعرب يجاورهم ملك كسرى وملك قيصر.. ولا بد لأحدهما أن ينحاز إلى أهداف هذا الفارس العربى.

وتكاد تكون هذه القضية هى التى تتكرر فى كل عصر.. طبعًا فيما يتميز به المجتمع العربى من ثروات ومكاسب وحضارة..

وتخضع الامبراطوريتان للنفوذ العربى بقوة الفتح.. ورغم هذا الانتصار يجد العربى نفسه مضطراً إلى الدفاع عن نفسه وعن قيمه الحضارية قبل الإسلام.

وهذا يماثل حمية العربى فى كل العصور فى محافظته ودفاعه عن تراثه وحضارته باعتبار أن الماضى العريق هو رحم للحاضر.. وأن قيمه الأصيلة تجمع بين الثبات ـ فى جوهرها والمرونة ـ فى ملائمتها للعصر... وهذا ما نطمع أن يتعرف عليه طفل اليوم..

ثم إن قصة عنترة هى قصة المطالب بالحرية حتى نالها...

وتقدم السيرة مواقفه وصراعه من أجل نيل هذه الحرية.. ومن أجل المساواة بينه وبين الآخرين فى الحقوق والواجبات.. كما تعكس صراع البطل ضد تخلف الفكر والعنصرية...

وهى نفس المشكلات التى لاتزال تعانيها بعض المجتمعات القريبة والبعيدة من أجل القضاء على العنصرية.. ومن أجل الحرية والعدالة والمساواة.. ولاشك أن تنشئة أطفالنا على مثل هذه القيم تضمن لهم ولأوطاننا غداً يسعد بالحرية والعدالة...

إن مقاييس الحكم على البشر ليست بالمولد واللون ولكنها لابد أن تتغير لتؤكد قدرة الفرد على العطاء.. والقيام بالمسئولية والالتزام الخلقى أمام الجميع وبهذا المفهوم تبلور سيرة عنترة شخصية البطل... ولهذا فإن هذا الإطار الذى تقدمه السيرة يوشك أن يكون إطاراً عصرياً.. فنحن فى حاجة إلى تأكيد هذه القيم لدى الصغار... علينا أن نؤكد لهم قيمة العطاء والعمل والمسئولية والالتزام... وعلينا أيضًا أن نسوق مثالاً كعنترة وهو يصارع فى سبيل تأكيد هذه القيم ويجمع عنترة فى شخصيته متناقضات كثيرة..

إنه عبد يعانى ذل الأسر والعبودية واللون الأسود..

لكنه يتحدى ذلك كله.. بفضائله التى تؤهله لمركز الصدارة فى القبيلة... فهو فارس لا يقهر وهو شاعر كبير له أراؤه وفلسفته وأحلامه أيضاً...

ولكى يبرز المؤلف هذه الفضائل.. ولكى تكتمل الدراما.. يضع أمام البطل صوراً أخرى لشخصيات تنتسب إلى أشرف بطون القبيلة لكنها شخصيات ينقصها الوعى والإحساس والانتماء والتمسك بالقيم.. بل يعانى بعضها نقصًا فى رجولته... وخوفاً من الأخطار..

وهنا تكون الدراما والصراع الدائر بين طرفى النقيض.. بل بين نموذجين مختلفين مما يدخل فى دائرة التحدى والحرص على الذات الكريمة لدى البطل...

إن شخصية عنترة تواجه شخصية ابن زياد فى حب عبلة... وهو مجال للتنافس يحرص المؤلف فيه على خلق المواقف التى تظهر الفضائل الكامنة فى شخصية عنترة العبد الأسود... وتظهر المطاعن واضحة فى شخصية ابن زياد المدلل الثابت النسب.. العريق الحسب..

إن السيرة تؤكد أن الشرف وحده لا يكفى... فالصدفة تلعب فى وجوده.. وليس للإنسان فضل فى أن ينحدر من صلب غنى أو فقير.. وإنما تفضل السيرة من خلال المواقف والأحداث والتطور الدرامى... ذلك الشرف الذى يؤكده عنترة فى شعره:

إنى امرؤ من غير عبس منصباً   شطرى وأحمى سائرى بالمنصل

إنه التفوق والفروسية والسمو..

ويجتهد المؤلف فى خلق المواقف التى تضع هؤلاء فى موقف الاختبار وتكون النتيجة تفوق عنترة... وإخفاق الآخرين.. إنهم يفقدون حريتهم ولا يحصلون عليها إلا من سيف عنترة - العبد الأسود - فيصبحون بهذا عتقاء سيفه...

ويحصل عنترة بجدارة على حريته حينما ينقذ القبيلة من دمار محتوم.. ولولا وعد شداد له بالحرية لما هبط إلى ميدان المعركة ليقلب ميزانها لصالح قبيلته ويتحول من عبد لا يصلح إلا للحلب والصر.. إلى سيد فى القبيلة له فضل انتصارها وبقائها.. والحفاظ على ماء وجهها...

إنه فارس عربى.. ونموذج يشعل وهج العزيمة فى وجدان الصغار ويرفض الهزيمة فى كل المواقف..

وتتعدد المواقف التى تثبت أن عنترة فارس لا يقهر.. وأنه يتحلى بسمات الفارس وخلق الفروسية.. من السماحة إلى الشجاعة إلى الكرم إلى الفداء إلى العمل ... إنها أخلاق الفارس وهى أيضاً القيم الخالدة التى يمكن أن تمتد إلى عالمنا المعاصر لو أننا وعيناها وأعدناها إلى سلوكنا..

أما مواقف التحدى فى السيرة فهى كثيرة..

وربما ينقصنا الآن أن نربى أبناءنا على تحدى قهر ظروفهم.. فبالإرادة والعزيمة يمكن أن نحقق الكثير.. ولاشك أن أبناءنا يمكنهم أن يجدوا فى عنترة القدوة.. والمثل الأعلى فى كثير من المواقف التى يقتحم فيها الصعاب ويتحدى نفسه... ويتفوق عليها..

إن شيمة الفارس ألا يستسلم لأى قهر - هكذا سيرة عنترة، إنه يعلق شعره فوق أستار الكعبة لأن شعره جدير بذلك.. وهو يحصل على حريته باعتراف الجميع.. لأنه لولاه لأسرت القبيلة كلها وأصبح رجالها ونساؤها وأطفالها فى قائمة العبيد..

وهو يحصل على نوق النعمان - النوق العصافير - التى لا يقدر عليها أحد ويسوقها مهراً لعبلة.. ولم يكن أحد يعد هذا.. بل عدوه - لو حدث - من قبيل المعجزات...

إنه، إذن، فارس حر بسماته وخصائصه.. وخصاله.. وما حق الحياة والحرية الذى حصل عليه إلا شئ من كثير فتح أمامه الطريق إلى القمة..

والسيرة حافلة بالمغامرات والأخطار والمواقف الصعبة التى تجذب القارئ الصغير وتنمى خياله.. وتذكى إحساسه..

لقد قدمت السيرة أهدافًا كثيرة.. اجتماعية وثقافية وسياسية ودينية.. وهذه الأهداف ترسم صورة كبيرة للمجتمع العربى وارتباطاته كلها دون أن تهمل الوقوف عند الجزئيات الهامة لتفصيلها..

وبطل السيرة هنا صاحب رسالة سامية هى رسالة العدل والحق والواجب والخير.. والانتصار على الشر..

وبعد..

فقد قصدنا أن نلقى الضوء على سيرة عنترة؛ لنستشف منها قيمها وما يمكن أن تضيفه إلى عقلية الصغير فى عصرنا الحديث.. باعتبارها سيرة العرب فى كل زمان..

أهم المراجع

١ - التربية عبر التاريخ - عبد الله عبد الدايم - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٤.
٢ - علم الفولكلور د. محمد الجوهرى - دار المعارف ١٩٧٨.
٣ - بين الفولكلور والثقافة الشعبية - فوزى العنتيل - هيئة الكتاب ١٩٣٨.
٤ - الحدوته والحكاية فى التراث القصصى الشعبى - محمد فهمى عبد اللطيف دار المعارف ١٩٧٩.

٥ - الحكاية الشعبية - د. عبد الحميد يونس دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
٦ - التراث الشعبى - د. عبد الحميد يونس - دار المعارف ١٩٧٧ .
٧ - البطولة فى القصصى الشعبى - د. نبيلة إبراهيم سالم - دار المعارف ١٩٧٧ .
٨ - الفنون الشعبية - رشدى صالح - دار القلم ١٩٦١ .
٩ - فى كتابة السيرة الشعبية - فاروق خورشيد - ومحمود ذهنى - دار الثقافة العربية ١٩٦١ .
١٠ - السير الشعبية - فاروق خورشيد - دار المعارف ١٩٧٨ .
١١ - حول الفن الشعبى وأثره فى التكوين النفسى للطفل (بحث) - د. إبراهيم بعلوشة - الهيئة العامة للاستعلامات.
١٢ - التراث الشعبى وأثره فى التكوين الفنى للطفل (بحث) مصطفى عيد - الهيئة العامة للاستعلامات.
١٣ - أضواء على السير الشعبية - فاروق خورشيد - دار القلم ١٩٦٤ .
١٤ - القصة فى التربية - د. عبد العزيز عبد المجيد - دار المعارف ١٩٥٦ .
١٥ - أطفالنا فى عيون الشعراء - أحمد سويلم - دار المعارف ١٩٨٧ .
١٦ - التربية الثقافية للطفل العربى - أحمد سويلم - مركز الكتاب للنشر ١٩٩٠ .
١٧ - اتفاقية حقوق الطفل - الأمم المتحدة.



السيرة الهلالية والمسرح

عبد الغنى داود

(السيرة الهلالية) هى الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بنى هلال والتى أتصور أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير، حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة ما بين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ أى إبان الدولة الفاطمية. وتدور وقائعها حول عدد كبير من الأبطال، أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة فى القبيلة، وهم: حسن بن سرحان الملقب بالسلطان، ودياب بن غانم، وبدير بن فايد قاضى العرب. أما أشهرهم فهو أبو زيد بن رزق بن نايل الهلالى بطل القبيلة الأسود، ثم ينضم الى هؤلاء الأربعة أبطال آخرون أبرزهم: (الزناتى خليفة حاكم تونس ورأس قبيلة زناتة من قبائل البربر)، و (الخفاجى عامر) ملك العراق، و (على أبو الهيجان) حفيد أبى زيد الهلالى، و (زيدان) الزغبى ابن شقيقة أبى زيد، و (يونس بن سرحان) عاشق (السفيرة عزيزة بنت الوهيدى معبد) رأس قبيلة صنهاجة البربرية. أما صاحبة ربع الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة فى الملحمة، فهى (الجازية بنت سرحان) صاحبة العقل الراجح والجمال الفائق.

وتنقسم الملحمة إلى عدة أبواب، أو أجزاء أو (دواوين)، أبرزها (الريادة، والتغريبة، والأيتام). وتروى هذه السيرة فى شهور طويلة، على الربابة عادة، محملة بكل تراكماتها التاريخية، حتى تفرعت عنها سير محلية أخرى مثل: «عزيزة ويونس»، و «الزناتى خليفة»، و«الجازية الهلالية». وقد تم جمع أجزاء السيرة الهلالية فى طبعات شعبية، منذ أواخر القرن الماضى بعد ظهور المطبعة، وهى السيرة التى تنقسم إلى مادة سردية نثرية قصيرة وإلى قصائد شعرية طويلة، تمثل الجزء الأكبر من دواوين السيرة، وهى أقرب الأشكال التى تروى بها السيرة فى الوجه البحرى فى مصر. وقد تم مؤخراً تجميع أجزاء كبيرة من السيرة بالشكل الذى تروى به فى جنوب مصر، وتعتمد ـ غالبًا ـ على شكل (المربع) الموزون، وأصدر هذه المادة، فى عدة أجزاء، الشاعر (عبد الرحمن الأبنودى). كما يقوم د. أحمد شمس الدين الحجاجى بالدراسة العلمية

لأجزاء كثيرة من السيرة التى تروى فى جنوب مصر، ويقوم بجمعها وتحليلها، وأصدرها فى أكثر من كتاب.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسى (١٨٩٣ ـ ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزة ويونس». وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ من ألحان (زكريا أحمد) وإخراج (فتوح نشاطى). وتتكون هذه الأوبريت من ثلاثة فصول؛ حيث تبدأ بقصيدة (الصلاة على النبى) ـ كما يفعل رواة السيرة عادة باعتبارها نوعاً من شد الانتباه، وهى، هنا ، نوع من الافتتاحية يقدم فيها شخصيات الأوبريت، وهم : (أبو زيد الهلالى، وأبو سعدة الزناتى، ودياب بن غانم، وحسن بن سرحان، ويونس، والجازية، والقاضى بدير، والسفيرة عزيزة، والعلام، وقاضى بلاد المغارب «معن الخطيرى»، و (الطوى بن مالك أحد زعماء الزغابة). ويبدأ الفصل الأول فى يوم الاحتفال بعاشوراء فى قصر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله ومعه وزيره (أبو القاسم) اللذان يحاولان فض الاشتباك بين الهلالية والزغابة الذين يتنازعون؛ لأن (دياب) أطلق مواشيه على مراعى الهلالية وشعيرهم فى مغاغة بوسط صعيد مصر. ويقترح الوزير دعوتهم على السماط الفاطمى، لينشغلوا بالطعام والشراب، لكنهم يستمرون فى التفاخر فيما بينهم بأنسابهم وبغزواتهم ومعاركهم، إلى أن يأتى (رسول) من عند (المعز بن باديس) الصنهاجى حاكم بلاد المغارب ، يحمل رسالة يخلع فيها بيعة الخليفة الفاطمى، فيقرر (المستنصر) تأديبه، فيرسل (أبازيد) وأولاد أخته (يحيى ومرعى ويونس) ليرودوا طريق الغرب قبل غزوه. وتدور أحداث الفصل الثانى فى قصر (عزيزة) التى ترفض الزواج من (العلام) شقيق (الزناتى) ملك تونس، إلى أن يصل (أبو زيد ويونس) متنكرين فى لباس شعراء جوالين، فتقع (عزيزة) فى حب (يونس) من أول نظرة، إلى أن ينكشف أمر أبى زيد ويونس «يتم القبض عليهما، ثم يهرب (أبو زيد) من السجن، تاركاً يونس ترعاه عزيزة، ويبدأ الفصل الثالث عند سور تونس «وقد وصلت جيوش الهلالية إلى هناك. واستعد (الزناتى) لحربهم، وتنجح بنات الهلالية فى خداع حارس بوابة تونس، ويدخلن المدينة. وبحماقة، يكشف (دياب) (للزناتى) سر دخول نسوة الهلالية فيأسرهن.. ويكتشف (دياب)، أيضاً «وجود (يونس) فى قصر (عزيزة).. وحمايتها له، فيذهب (العلام). ويقبض على (يونس) و(عزيزة)، فتدافع (عزيزة) عن عفتها وشرفها حتى لا يصدر أمراً بشنقهما على خشبة المنجنيق، ثم يوافق (الزناتى) أن يبارز الهلالية (فارس لفارس)، ويلتقى (بدياب) فيقتل (دياب) (الزناتى)، وينتصر الهلالية، ويتسلطن (دياب) على تونس. ويبادر (يونس) بقتل (العلام)، ويمنى نفسه بالسعادة والهناء مع (عزيزة) فيأمر (دياب) بأن تكون (عزيزة) خادمة فى قصره، وأن يعمل (يونس) راعياً للبعير، وتكتشف (عزيزة) أنها أخطأت.. إلى أن يأتى (أبوزيد) ورجاله. ويسارع (يونس) بقتل (دياب).

والأوبريت صياغة عامية مصرية (بيرمية) تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع.. فقد جعل تنافس (الزغابة والهلالية) يدور فى مغاغة فى صعيد مصر الأوسط، وليس فى نجد، أو فى تونس، كما جاء فى الروايات الأصلية المتنوعة. وجعل (يونس) يقتل (العلام ودياب)، وهو ما يحدث فى السيرة الأصلية. وترتكز الأوبريت على الجانب الهازل من الأحداث، وعلى الجانب الكوميدى التهكمى فى سلوك الهلالية والزغابة. بل سلوك المغاربة أيضًا. وقد ركز (بيرم) على هذا الجانب فى تجسيده للخلافات القبلية فيما يتعلق بطباعهم وسلوكياتهم التى تثير السخرية، وكذا فى قصة عشق «العلام» «لعزيزة»، وتدخل (أم العلام) فى هذه القصة، واعتمد (بيرم) على المبالغة فى تصوير حماقة (دياب) أمام (الزناتى)، وهو ما لم يرد فى السيرة. وحرص (بيرم) على أن تكون نهاية الأوبريت نهاية سعيدة، كما يجب أن تكون نهاية الكوميديا أو (الأوبرا كوميك)، وحتى لو خالف ذلك تفاصيل ما جاء بالسيرة، فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص، حاذفاً الكثير من التفاصيل. ومغيراً فيها، وخالقاً لوقائع من وحى خياله باعتبارها تنويعات لوقائع هذه السيرة، فقد تجاهل سنوات الجدب والقحط السبع فى نجد، ودمج تفاصيل (الريادة والتغريبة) فى فصلين، وعجل بنهاية (دياب) التى ستقع فى نهاية السيرة فى (ديوان الأيتام). وركز (بيرم) على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية باعتبارها جزءاً أساسيًا ملتحمًا ببناء الأوبريت، وليس مجرد زخرفة أو تزييناً للأحداث، كما وظف (المربع) الصعيدى الذى ينسب إلى الشاعر الشعبى (ابن عروس) فى بعض المواقف المأساوية التى سبقت النهاية السعيدة، عند محنة عزيزة ويونس وتعذيب (دياب) لهما، و(المربع) هو أحد الأشكال التى تروى بها السيرة الهلالية فى جنوب مصر كما سبق أن قلنا، بالإضافة إلى شكل القصيدة، وما يسمونه بالقصيد (الفرادى) وهو أقرب الأشكال الشعبية إلى (القصيدة المدورة)، أو ما يسمى (بالتدوير) فى الشعر الحديث المكتوب بالفصحى. واعتمد (بيرم) على قاموس الصياغات

البلاغية فى السيرة إلى حد كبير، والذى يتبدى بشكل واضح فى صياغة الحوار الذى ولد منه مجموعة من الأغانى الجماعية البارعة والمعبرة والتى تميل إلى الشكل الهازل. وكذا فى الأغانى الفردية، كما نجدها فى (المنازلة الفقهية) الساخرة بين القاضيين (بدير بن فايد) قاضى الهلالية و (معن الخطيرى) قاضى المغازية، وهو اللون الذى يتفق مع فن الأوبريت الذى يقوم على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتمثيل، ومن اهتمام كبير بأن تحمل الأوبريت خطاباً فكرياً أو أيديولوجية محددة أو مضموناً سياسيًا واضحاً، وإن كانت هذه الأوبريت تشير فى النهاية - بوصفها دلالة إيحائية - إلى النعرة القبلية البغيضة، وإلى تلاعب الحكام بشعوب تلك القبائل العربية.

ويبدو أن أوبريت (بيرم) قد فتحت عيون (السينما المصرية) فى الأربعينيات على (ملحمة الهلالية)، فنهلت منها، جرياً وراء المغامرات والأحداث المثيرة التى تهدف إلى التسلية والترفيه؛ لأنها عبرت فوق أحداثها عبوراً سطحياً دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب، وتفوقت عليها «سيرة عنترة»، التى تعددت حولها المعالجات السينمائية فى أكثر من خمسة أفلام، وكلها تسعى وراء المغامرات والإثارة والتسلية، فيما عدا فيلم صلاح أبو سيف «مغامرات عنتر وعبلة» ١٩٤٨ ـ الذى تناول فيه الانشقاق العربى والدور اليهودى المخرب فى خلق هذا الانشقاق، فالفيلم يتناول قضية معاصرة، ويتجاوب مع واقعنا الراهن، ويواكب حرب فلسطين التى اندلعت حينذاك. وعن (الهلالية)، يقدم المخرج عز الدين ذو الفقار فيلم «أبو زيد الهلالى» ١٩٤٧ ، لكن لم يتم العثور على اسم مؤلفه؛ نظراً لضياع نسخة الفيلم الأصلية حتى الآن، وإن كان من الثابت أن المخرج هو الذى كتب السيناريو، وقام ببطولته (سراج منير) ـ الذى سبق أن قام بدور عنتر البطل الأسود فى فيلم نيازى مصطفى «عنتر وعبلة» ١٩٤٥ ـ ويشارك (سراج منير) فى بطولة «أبوزيد الهلالى» (فاتن حمامة، وأحمد البيه، وأمينة شريف). وهو الفيلم الذى يتتبع ميلاد (أبى زيد) ببشرة سوداء فترمى أمه (خضرة الشريفة) بالزنا، ويجعلها الفيلم تهرب إلى قبيلة بنى الزخلان (وأميرهم فضل بن بيسم) وهو ما يخالف الملحمة الشعبية، لأن خضرة الشريفة لم تهرب، لكنها طردت من قبيلة بنى هلال، واتجهت إلى بيت أبيها فى مكة، لكنها، أثناء الطريق، تخشى أن تعود مجللة بالعار، فتفضل أن تختفى فى ضيافة بنى زخلان مع وليدها الأسود، إلى أن يشب عن الطوق، وتنشأ حرب طاحنة بين بنى هلال وبنى الزخلان، فيحارب الابن أباه دون أن يعلم، وتكون هزيمة بنى هلال على يديه، فيتعرفون عليه، وتستقبله قبيلته ـ التى طردته رضيعًا مع أمه ـ بالتكريم والتعظيم الذى يليق ببطل مغوار ويليق أيضاً بأمه الشريفة. ويستعين (الخليفة) بقبيلة بنى هلال لإخضاع (الخوارج)، على أن تكون أرضهم التى يستولون عليها ملكاً لهم إن انتصروا عليهم، وتدور رحى الحرب ضد (الخوارج) وينتصر عليهم (أبو زيد)، وكما نرى فإن الجزء الأخير يخالف تماماً وقائع الملحمة وتفاصيلها، وأن الفيلم يحمل فكراً رجعياً وخطاباً متخلفًا يبرر ويروج لسلطة أولى الأمر. حتى ولو كانوا يحرضون القبائل بعضها ضد البعض الآخر. وفى العام التالى، يقدم المخرج (حسن حلمى) فيلم «الزناتى خليفة» ١٩٤٨، ومن تأليف المخرج أيضًا فى حدود التوثيق المكتوب للفيلم دون العثور على نسخته الأصلية. والفيلم بطولة المطربة التونسية (سهام رفقى) مع (زوزو نبيل، فؤاد جعفر، أحمد البياع، عبدالعليم خطاب، سناء سميح) ويقدم شخصية (الزناتى خليفة) فى صورة رئيس وزراء له زوجة طموح. وبعد وفاة (الوالى) ترى أن يتولى زوجها الولاية فتدبر مكيدة لاغتصاب الملك من الأمير الشرعى، فتسافر (خطيبة الأمير) الشابة إلى أمراء المغرب، وتخبرهم بحقيقة الموقف. وتنقذ (الأمير) من المكيدة.. حيث تنكشف - فى النهاية - خيانة (الزناتى) (للأمير)، وأنه وراء كل هذه المكائد هو وزوجته الطموح والطامعة فى السلطة، فيقبضون عليهما، إلا أن الزوجة تنتحر. ويتولى (الأمير) الشرعى السلطة، ويتزوج خطيبته. وهذا الفيلم ـ كما نرى ـ بعيد كل البعد عن تفاصيل الملحمة الهلالية، ولا يحمل أى ظل من ظلال شخصياتها الرئيسية بل هو أقرب بكثير إلى شخصيات وأحداث مسرحية «ماكبث» (١٦٠٥ ـ ٦) لشكسبير، وأقرب بكثير إلى الإعداد الدرامى العربى للمسرحية.

وبعد ثلاثين عاماً، يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدى الكاتب المسرحى (يسرى الجندى) فى مسرحيته «سيرة بنى هلال»، التى قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨م، من إخراج (سمير العصفورى). وكانت قد جرت فى النهر خلال تلك الفترة مياه كثيرة؛ إذ ظهر عامل (التراث الشعبى) فى النصف الأخير من هذا القرن فى منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص (بيرم) «عزيزة ويونس»، لم يتأثر بهذا العامل.. بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو أيديولوجية فجاء فناً نقيًا أقرب إلى ينابيعه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو أيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع، فالتراث عنصر موجود، فى الأساس، ضمن مكونات المنطقة

الثقافية، لكنه حوّل فى فترة ما، ولايزال إلى أداة سياسية باعتباره رد فعل على ما خلفته الأيديولوجية من إحباطات، بل استغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة، حيث تتنكر لجانب ما أحياناً وتحتضن جانباً آخر فى أحيان أخرى. ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التى حكمت المنطقة على المسرح باعتباره أداة مؤثرة على الجمهور، لكنها حرمته الحرية التى يمكن أن ينمو فيها، لينضج بشكل طبيعى، إذ أرادوا المسرح لخدمة أهدافهم فى الترويج والتبرير لشعاراتهم القهرية، فوضعوا على عاتق المسرح مهمة سياسية انقلابية لا طاقة له بها، ومنعته قسراً من حرية الكشف والتجريب، لأن المسرح فن متحرك أساسًا، وهو فن يحقق وجوده بالملتقيات الإنسانية. وفى تلك الفترة وما بعدها حتى الآن، كثرت الدعوات إلى صيغة مسرحية عربية (توفيق الحكيم ـ يوسف إدريس ـ على الراعى ـ عبدالكريم برشيد) وغيرهم من خلال استلهام التراث باعتباره مادة مسرحية. والاستفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية توصلاً إلى لغة مسرحية تحول المسرح من طابعه الغربى القديم، ليصبح احتفالاً شعبياً مفتوحاً فى مكان عام. وفى تلك الفترة، نجد مبدعين أخرجوا التاريخ من سياق التراث، وأدخلوه إلى الزمن المسرحى الجديد كما فعل (سعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد ويسرى الجندى) وغيرهم، فقد حاول (ونوس) مثلاً تسييس التراث. وحاول (برشيد) اختيار الشكل الملائم من التراث لجعله ناطقاً بخطابات معاصرة. أما (يسرى الجندى)، فقد حاول توظيف تقنية (التغريب) بمفهومها (البريختى) فى مسرحيته «سيرة بنى هلال»، مما يجعلنا نؤكد أن التراث لم يبق حياً حتى الآن، إلا لأنه يملك مقومات الحياة التى تجعل الإنسان المعاصر متجاوباً معه، وتتوقف حياة التراث على رؤية الإنسان المعاصر له. وهل هى رؤية ديناميكية أم جامدة أم رؤية نقدية تقدمية. فالتراث هو نحن كما نريد ونبغى، وليس كما نحن الآن، وقبل أن نتعرض لمسرحية (يسرى الجندى) «سيرة بنى هلال»، نجد كتاباً يأخذون التراث كما هو باعتباره مادة خام، كما فعل (شوقى عبدالحكيم) فى «ملك عجوز» وغيرها، محافظاً على معنى هذه المادة ومبناها، أو متصرفًا فى هذا المعنى للإبقاء على المعنى الموروث، وهناك من يريد أن يوفق بين المكتسبات الغربية وبين الموروث العربى، لكن هناك أيضاً من يريد إعادة تقديم هذا التراث بقراءة جديدة وعقلية جديدة، ورؤية تهدف إلى تحديث التراث؛ أى جعله متكلمًا بدلالات معاصرة، تتلاءم مع ذوق الإنسان العربى المعاصر.

فى مسرحية «سيرة بنى هلال» يختزل «يسرى الجندى» أحداث السيرة التى تروى فى آلاف الصفحات لينهيها بمذبحة كبرى يقتل فيها الأبطال بعضهم البعض، حتى يفنوا عن آخرهم، فيقدم (أبا زيد، ودياباً، والسلطان حسن، والقاضى بدير ابن فايد، والجازية بنت سرحان، ويحيى ومرعى ويونس، وسعدة بنت الزناتى، والزناتى خليفة، وعالية زوجة أبى زيد). وقد صاغها بلغة عربية فصحى، تتسم بشاعرية فضفاضة. وفى لوحات متتابعة. وقد قدمت هذه المسرحية بمنهجين مختلفين فى النظر إلى التراث؛ إذ ابتعد المخرج (سمير العصفورى) عند تقديمها عام ١٩٧٨ عن روح السيرة الشعبية، وسماها «أبو زيد الهلالى سلامة»، وحاول فيها، كما يقول: «مجلة ملتقى المسرح العربى» ١٩٩٤ ـ العدد الأول ـ ص ١٩ «إعادة النظر فى شكل الموروث الفكرى والتقنى للعقلية العربية المسالمة جدا لكنها تتحدث دوماً عن الغزو ولا تغزو، تلك العقلية المنهزمة فى الواقع، المنتصرة فى مجالسها. يمكن يكون هذا هو سبب من أسباب (الكركبة) العربية، وسبب من أسباب التراجع الذى نحياه، فكلنا فى الهم عرب».. لكنه فى الحقيقة حول المسرحية إلى هزلية، وصبغ بعض الأجزاء بصبغه (الجروتسك) أى الملهاة اللاواقعية الغريبة فى تركيبها، وتدل على خيال مشتط. وبذا، فقد العرض التوازن؛ لأنه لم يحافظ على جلال وقائع الملحمة. ولم يتبن منطلقاتها الفكرية فجاءت مسخًا، وبعد سبع سنوات، يقدم النص نفسه المخرج (عبد الرحمن الشافعى) فى وكالة الغورى عام ١٩٨٥ وبرؤية مخالفة، إذ حاول استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) فى سياق فعل خشبة مسرح كلاسيكى وتعبيرى فى آن واحد. رغم أن دراما السيرة لها سياقها ودراما المحاكاة ـ حتى ولو كانت بريختية وذات كورس بريختى ـ لها سياقها المختلف، فكان العرض أقرب إلى جماليات السيرة الهلالية، وأقرب إلى خطاب المؤلف ومقولته فى القبلية العربية وتناقضاتها التى أوصلتنا إلى حالة من التقابل المتبادل. وأستطاع المخرج توظيف الفراغ المسرحى التاريخى الساحر فى وكالة الغورى توظيفًا بارعًا جعل لهذا العرض جلالاً خاصًا، وبدا توظيفه لشعراء الربابة ـ رواة السيرة الهلالية ـ ملتحماً ببناء النص، وليس قشرة خارجية تزينه وتزخرفه، وإن بدا أحياناً مجرد تعليق سردى على مشهد تشخيصى يقوم على الفعل. وحاول أن يمزج مابين السيرة الشعبية الفطرية والتلقائية والنص المكتوب باللغة الفصحى مزجاً متناغمًا لا تنافر فيه. لكنه عندما انتقل بالعرض إلى مسرح السامر فقد الفضاء المسرحى التاريخى الخلاب بما يتميز به من

خصوصية وجماليات لنكتشف أن هذا المنهج اعتمد على البهرجة والغوغائية الفولكلورية أكثر من أي شئ آخر.

وبعد تسع سنوات يعيد المخرج نفسه (عبد الرحمن الشافعى) تقديم هذا النص فى المسرح الحديث عام ١٩٩٤ بعنوان «ليلة بنى هلال». ويقدم فى العام نفسه فى «الملتقى الأول للمسرح العربى». وفاز مؤلفه بجائزة أفضل نص مسرحى فى الملتقى، لكن العرض الأخير افتقد الكثير من جماليات العرض الذى قدم فى وكالة الغورى. نظراً للأخطاء الخاصة باختيار طاقم الممثلين، وإلى الحذف والإضافة فى تفاصيل النص الملحمى، الذى يعتمد على التعليق وكسر الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمتفرج. والمؤلف، هنا، ومنذ البداية (١٩٧٨) قد سمح لنفسه أن يغير فى تفاصيل أحداث السيرة ووقائعها التى يتعدد رواتها فى جنوب مصر وشمالها، وكذا فى أنحاء الوطن العربى كافة؛ حيث تختلف التفاصيل وتتعدد ملامح الشخصيات وتتباين، فهو ـ هنا ـ قد جعل (دياب) يقتل الجازية وأبا زيد، وهو مالم يرد فى الروايات التى وصلتنى على الأقل، وجعل (مرعى) يقتل (دياب).. وهو مايخالف.. أيضاً ـ روايات السيرة التى تروى العكس تماماً.. وهى أن (دياباً) هو الذى قتل (مرعى) عندما حاول الثأر لمقتل أخيه (السلطان حسن) الذى قتله (دياب) كما جاء فى «ديوان الأيتام» آخر أجزاء «السيرة الهلالية». وقد حاول المخرج ـ فى ذلك العرض الأخير ـ أن يربط مابين النص الشفاهى الشعبى (الجنوبى)؛ الذى يروى فقرات قصيرة مبتسرة منه (الراوى الشعبى ـ شاعر الربابة)، بصياغة ولهجة جنوب الصعيد وبين النص الذى أجرى عليه مؤلفه بعض التعديلات، والمكتوب باللغة العربية الفصحى، والذى يضم بين جناحيه اختصاراً موجزاً لأحداث السيرة الهلالية ذات الآلاف من الصفحات. ولم يكتف المؤلف والمخرج ـ فى هذه المرة ـ بتعليقات (راوى السيرة) على وقائع النص المسرحى المنشور، بل أضاف المؤلف إلى النص والعرض (أربعة رواة) يشخصون ويعلقون على تفاصيل الأحداث، ويقدمون الشخصيات، كل ذلك بلغة عامية دارجة، وقد اختار المؤلف (المقتلة الأخيرة) ـ كما يقول فى (نشرة العرض المسرحى الأخير عام ١٩٩٤): «لتكون نهاية لعمله.. كى يقرر أن هؤلاء لايستحقون البقاء»، وهو يرى أن تلك الفكرة كانت مجرد نبوءة عندما كتب النص عام ١٩٧٨، ثم صارت حقيقة فيقول: «إن كل العرب الآن على أعتاب الجحيم فى لحظة الحساب، وخلفهم حصاد الهشيم.. الآمال الغارقة، والقتل. والتقاتل.. إلى أن يتساءل فى النهاية: «هل هو الفناء حيث لاوزن ولا قيمة ولا وجه ولا ملامح.. لاصوت... ولا مكان).. لكنه يقدم خطابه هنا فى إطار مباشر، وفى لغة لا تخلو من الثرثرة أحياناً... معتمداً على تعليق المعلقين الأربعة باللغة العامية ـ والذين تدور فى حلبتهم كل الأحداث... تلك الأحداث التى تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفى، وهو ما أثر كثيراً على دور الراوى الشعبى الذى أتصور أنه قد تم تحجيمه فى هذا الزحام، وأراه مكبلاً بفقرات قصيرة ، ذات فعالية محدودة، لأن هناك ازدواجًا بين دوره ودور الرواة الأربعة.. كذلك تغلب الجانب السماعى على الجانب المرئى الذى غلبت عليه الألوان اللامعة البراقة فى نوع من الغوغائية الفولكلورية.. فى إطار ديكور اهتم بالزخرفة اللونية، و(موتيفات) تشكيلية ذات مستويات.. فى الوسط حلبة ـ الرواة الأربعة ـ التى تدور فيها معظم الأحداث وإلى اليمين حلبة ضيقة لرواة السيرة الشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتى الملوك والفرسان. وكذا قلعة الزناتى خليفة تسورها دروع الجند (القليلى العدد).. ومن هذا المستوى، يأتى (أبو زيد) و(دياب). ويقف دائمًا (السلطان حسن) الذى يؤكد باستمرار أنه السلطان. ومن هنا ـ أيضًا ـ تأتى (الجازية، وسعدى، والعلام، ومرعى، وعالية زوجة أبى زيد وشقيقة دياب!!) بينما نجد فى السيرة أن (عالية) هى إحدى زوجات (أبى زيد) وهى (عالية العقيلية) بنت الملك جابر العقيلى والتى تزوجها بحيلة الصندوق وبمساعدة ابن أخته (زيدان). وفى هذا العرض، ترتدى جميع الشخصيات الملابس التاريخية فيما عدا رواة السيرة. والرواة المعاصرون الأربعة الذين يرتدون ملابس أقرب إلى ملابس البهلوانات فى السيرك، وكأننا نعود إلى (الجروتسك) فى عرض (العصفورى) عام ١٩٧٨ ـ وتكتمل الصورة (باكسسوار) تغلب عليه أدوات الحرب القديمة من سهام ورماح وطبول... ويظل الخلط ما بين رواة المسرحية المحدثين ورواة السيرة الشعبية يحتل المساحة الأكبر من العرض.. ليحجبوا بذلك النص الدرامى المكتوب، وبدلاً من ذلك يقوم الرواة الأربعة ـ بالعامية ـ بالحكى عن شخصية ما.. ثم يقومون فى اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث بلسانها دون أن يرتدوا قناعًا أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم وهو أسلوب أضفى نوعاً من السكونية على ذلك العرض... رغم أن النص ملئ بالمشاهد الدرامية السريعة والحية ومشحون بشتى انفعالات الأبطال... فالنص ذو بناء درامى محكم ويكفى أن مؤلفه استطاع أن يخلص من بين آلاف الصفحات والوقائع بحبكة درامية متماسكة ذات شكل بريختى... تربطها لغة عربية فصحى جزيلة...

ويعلق الناقد (حسن عطية) على تجربة (العصفورى) عام ١٩٧٨، وتجربة (الشافعى) عام ١٩٨٥، (مجلة «الفنون» مارس ١٩٨٦) بقوله: [داخل هذه الصيغة (السامرية) قدمت «السيرة الهلالية» فى عرضها الثانى داخل صحن وكالة الغورى ومن إخراج عبد الرحمن الشافعى بعد أن قدمت فى أول عرض لها على مسرح الطليعة ببنائه التقليدى ليستدعى المغوار (أبو زيد الهلالى سلامة) بكلماته المتوارثة. وبصياغته الدرامية الجديدة، فالعرض يجدل جديلة من كلمات الراوى المحفوظة عبر الأجيال، والمجهولة المؤلف، والتى تصبغ بطلها بشكل ملحمى التكوين. وصياغة (يسرى الجندى) الدرامية معلومة المؤلف المعاصر لنا ولهمومنا ـ والتى تصبغ بطلها بشكل تراجيدى الفعل، مما يخلق تحاوراً فكرياً وجمالياً عالى القيمة بين ملحمية تكوين البطل وتراجيدية فعله، وبين ملامح البطل كشخصية مسرحية وملامحه كشخصية تراثية مستقرة فى وجدان الجماعة الشعبية وبين الواقع (المسرحى) الذى تصارعه الشخصية أمامنا، والواقع (التراثى) المتكونة ملامحة فى العقلية الجمعية، والواقع (المعيشى) الذى نصارعه نحن الآن، أما فى الصيغة (السامرية) فيقف (أبو زيد) أمامنا بطلاً ملحمى التكوين، يجمع داخله (لا ذاتية) البطل الأسطورى المندمج فى روح الجماعة والمرتسم دائماً فى وجدانها (ذاتية) البطل التراجيدى المنفصل بخصائصه المتفردة عن تلك الروح الجمعية، والمنطلق بإرادته ـ وحده ـ لمصارعة العالم. (والهلالى سلامة) لا ينتصر بقوى خارقة، وإن لم يلغ العرض دورها، دور النبوءة الغيبية فى مسيرة البطل، ولا ينهزم لخطأ إنسانى فيه، وإن لم يلغ النص ذلك، بل كان سعيه دائمًا لعقلنة حركته وربط فعله بإرادته وسقوطه بإمكانياته الفردية. ومع ذلك فهو صانع بطولات تصبو إليها الجماعة الشعبية] وينتهى إلى تقرير أن الصيغة السامرية عبر تجاربها عامة وعبر (الهلالية) ـ بوجه خاص ـ إنما تعيد المبدع العربى من عالم الثقافة الغربية التى تعرف عبرها على (فن المسرح)... إلى أرض الواقع؛ حيث ضرورة التوجه لجماهيره بأقرب الوسائط الموصلة إليها، تسعى معه نحو (التراث) لاتعبداً فى محرابه، وبحثًا عن بذور درامية يستنبتها فى أرض غير مهيئة لها، وإنما لإعادة النظر فى ذلك التراث والبحث عما يمكن أن تمتد به داخل (المتصل) الثقافى لهويتنا القومية.

بينما يعلق الناقد (حازم شحاته) على عرض (الشافعى) ١٩٩٤ متسائلاً (فى العدد الرابع من مجلة ملتقى القاهرة العالمى لعروض المسرح العربى الأول من ١٥ ـ ٢٤ ديسمبر ١٩٩٤) هل يمكن استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) فى سياق فعل خشبة كلاسيكى وتعبيرى فى آن: [دراما السيرة لها سياقها وجمهورها، ودراما المحاكاة لها سياقها وجمهورها، ولكن هذا لا يمنع من تفاعلهما إذا كان المتلقى يعيش الثقافتين، ولكن المشكلة تكمن فى قدرة العرض على صنع النسق الفكرى والتلقى الذى يجمعهما... وعن تجربتى متفرجاً فقد كان الحال المسرحى المرتبط بالراوى الشعبى فعالاً، رغم انتزاعه من سياقه وجمهوره ونجح العرض فى توظيفه، ولكن، فى الوقت نفسه، كان خط التواصل ينقطع فى اللحظات التى يتم فيها الانتقال من أسلوب إلى آخر.. خاصة أن المخرج أراد جمع كل شئ فى مشاهد مسرحية متفرقة، كان كل منها يشوش على الآخر ولا يتفاعل معه. وقد استخدم النص اللفظى كذلك ثلاثة مستويات لغوية، هى: الشعر الشعبى، والعامية اليومية، والفصحى. وكان التراوح بينهما عملية شاقة فى التلقى... ولكن فى النهاية، فإن العرض قد قدم تجربة للراوى الشعبى، أثبت فيها أنه يمكنه أن يتسيد خشبة مسرحية ويتكيف معها حتى ولو كانت من ثقافة أخرى وأمام جمهور يتأمل ولا يشاركه أداء النص... كما تعود هذا الراوى...].

ونود أن نشير هنا إلى أن المسرح المتجول قدم عرضًا فى نهاية عام ١٩٨٣ بعنوان «الجازية» تأليف محمد سعيد وإخراج: جمال الشيخ، وقد يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان المسرحية شخصية (الجازية) الهلالية صاحبة الشورى بين رؤوس القبيلة، كذا قد يذكرنا العنوان (بجازية الساقية)، وهى رأس الساقية ذات الذراعين الممتدتين، ويركب فيها العمود (الهودية) التى يعلق بها الحيوان الذى يدور مع دوران الساقية.. لكن (الجازية) هنا فى هذه المسرحية تمثل (إيزيس) فى الديانة الفرعونية الشعبية القديمة.. التى تنتظر عودة (أوزوريس) وابنها (حورس) لينتقم من إله الشر، وقد رصع المؤلف مسرحيته ببعض الحكم والأمثال والأغنيات الشعبية التى هى أبعد ما تكون عن السيرة الهلالية.

وكان كاتب هذه السطور قد استوحى أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية فى وقت مبكر؛ إذ بدأ بمسرحية من فصل واحد بعنوان «غريب فى بلبيس» ما بين ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦، والتى لم يتح لها النشر إلا عام ١٩٨١، ضمن المجموعة المسرحية «شجر الصفصاف» الصادرة عن هيئة الكتاب سلسلة (مسرحيات عربية). وفى هذا النص، كان يحاول العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبى، فقد حاول فى هذا النص أن يعثر على لغة مولودة من بطن قاموس السيرة الهلالية اللغوى والتى هى مابين الفصحى والعامية

الفصحى والعامية دون الدخول فى تنوع اللهجات واختلافها، حيث كان مقياسه الأساس هو اقترابها من الفصحى وقواعدها أو ابتعادها، ودون تشكيل أو إعراب، لتصبح لغة خاصة متميزة ومختلفة عن لغة الحياة اليومية المستهلكة أو الفصحى المتقعرة أو فصحى الصحافة المبسطة، أو اللهجات البدوية والشامية والمغاربية المختلفة لتصبح لغة ذات خصائص احتفالية أو طقوسية تميزها عن لهجات الحياة اليومية. وتدور أحداث هذه المسرحية حول واقعة نزول (أبى زيد وأولاد أخته) مدينة بلبيس - المدخل الشرقى لمصر - فى سبيلهم لريادة طريق تونس، ومعاناتهم فى البحث عن طعام، وهى الواقعة التى انتشرت أبيات السيرة حولها «فتنا على بلبيس ويامـا جرى لنا... بلد تبيع العيش بالميزان .. فتنا على بلبيس ويامـا جرى لنا، بلد تبيع المش بالفنجان»، ويتحول (أبو زيد) فى هذا النص إلى ما يشبه شخصية (دون كيشوت) الباحث عمن يبارزه، وعن تقاليد الفروسية والشهامة والمروءة فلا سوى الخوف والجبن فيسلم نفسه طوعًا - باعتباره سجينًا - لعسكر الوالى.. ومن هذا النص، يبدأ كاتب هذه السطور فى بداية السبعينيات، فيقدم مرة أخرى «أبو زيد فارس بنى هلال غريب فى بلبيس» والتى لم يتم نشرها فى سلسلة (مسرحيات عربية) إلا فى عام ١٩٨٧ - لكنها قدمت على خشبة مسرح السامر عام ١٩٨٣ ثم قدمت بعد ذلك عدة مرات حتى فى بلبيس نفسها - حيث تحولت إلى نص من ثلاثة فصول والنص الجديد صياغة مختلفة لموقع الأحداث نفسه، وتطور موضوعها حيث تتعرض لمعنى البطولة، وحيرة البطل الفارس وتمزقه ما بين هذا الذى خرج من أجله وهو إنقاذ قبيلته فى نجد من الجفاف والقحط وبين مواجهة محنة القهر التى يتعرض لها أبناء بلد عربى آخر، والسعى إلى إعادة حاكم عادل إلى مكانه ذلك الذى اغتصب عرشه الزناتى (خليفة)، ونكتشف أن فروسية (أبى زيد) قامت على النعرة القبلية الضيقة المحدودة. فلا خلاص إذن للشعب العربى إلا بأبطال يؤمنون بالخلاص الجماعى تفرزهم محن هذا الشعب.

وفى عام ١٩٩٢، يشارك كاتب هذه السطور من خلال مسرح الطليعة فى (مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) بعرض (تنويعات هلالية) قام بإخراجه (د. عبد الرحمن عرنوس). وهو عرض يعتمد على السينوجرافيا، وهو عبارة عن بانوراما لتغريبة بنى هلال، للإفراج عن محابيسهم (يحيى ومرعى ويونس) فى سجن تونس، حتى يصلوا إلى هناك، ويلتقوا (بالزناتى) ويقتله (دياب)، ويستولوا على تونس. وتختلف لغة هذا العرض التى قدمت للجمهور عن اللغة التى توصل إليها كاتب هذه السطور فى أعماله السابقة، وبقى مصاغًا بأسلوبه نفسه، وإن لم يقدم للجمهور؛ نظراً لأن المخرج تدخل فى صياغة حوار النص المعروض، وحول النسيج اللغوى الخاص به إلى نسيج لغوى مخالف، يعتمد على تلاحق الكلمات بتنغيم سريع الدفقات للألفاظ، وهو ما يبتعد كثيراً عن روح السيرة الهلالية والبحث عن لغة خاصة مشتقة من قاموسها، ومازال النص الأصلى لما ينشر بعد.

وفى عام ١٩٩٣، قدم كاتب هذه السطور مسرحية «الجازية الهلالية» فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى من خلال فرقة فلاحين المنصورة التابعة لفرق الثقافة الجماهيرية، ومن إخراج «إبراهيم الفو» معتمداً فيها على وقائع خاتمة السيرة الهلالية فى (ديوان الأيتام) وعلى كتاب الباحث التونسى (عبد الرحمن قيقة) «الجازية الهلالية» الذى جمع فيه جانبًا كبيراً من الرواية التونسية عن شخصية (الجازية)، ويبرز فى هذه المسرحية دور (الجازية بنت سرحان) فى جمع شمل القبائل الهلالية، وتتحول رغبتها فى الانتقام من (دياب) زعيم الزغابة الذى نكل ببنى هلال وعلقهم على المشانق بعد أن قتل شقيقها (السلطان حسن بن سرحان) إلى مواجهة كارثة الغزو الأجنبى.

وفى نهاية عام ١٩٩٥، ولدت - لدى كاتب هذه السطور - فكرة ورشة تأليف مسرحى حول موضوع جديد من السيرة الهلالية من خلال الحوار مع المخرج والكاتب المسرحى والشاعر والممثل الشاب ياسين الضوى الذى قدم تجاربه الأولى مؤخراً فى الإخراج والتمثيل والأشعار والتأليف المسرحى فى مسرح الثقافة الجماهيرية حين قرأ نص «عزيزة» عن قصة غرام عزيزة ويونس الشهيرة فى السيرة الهلالية. والذى اعتمد فيه كاتب هذه السطور على كتاب (الريادة البهية) أحد أجزاء السيرة، وكذا الروايات المختلفة الشفاهية والمكتوبة فى شمال مصر وجنوبها لقصة حب عزيزة ويونس.. خاصة الجزء الأول من موال (عزيزة ويونس) الذى ينشده بعض المنشدين فى منطقة الفيوم وجمعه الكاتب (شوقى عبد الحكيم)، ونشر فى مجلة «الهلال» عدد مايو ١٩٦٨ - حيث تكونت من كل هذه المواد الخام الحبكة والأحداث وبناء المشاهد والشخصيات والوصول إلى المضمون، ويشارك الكاتب والمخرج (ياسين الضوى) فى إعادة صياغة لغة الحوار المنسوجة أصلاً - بالمنهج الذى وصل إليه كاتب هذه السطور - من باطن قاموس السيرة الهلالية وموال عزيزة ويونس فى الفيوم لتصبح الصياغة اللغوية أقرب إلى لهجة (الصعيد الجوانى) وما يزينها من بعض (المربعات)... مصوغة على

منوال مربعات (ابن عروس)، مع قليل من الخلط باللهجة البدوية، على اساس أن (ياسين) سوف يقوم بإخراجها فى قصر ثقافة كوم امبو بأسوان، وعندما عرض النص على لجنة قراءة النصوص بالثقافة الجماهيرية، تم إبداء بعض الملاحظات حول مراجعة مواقف بعض الشخصيات والإشارة إلى تبرير جانب من سلوكياتهم، فكانت مشاركة إيجابية من اللجنة تم على ضوئها قليل من سطور الإضافة المثمرة.

ومن السيرة الهلالية، أيضًا استلهم الكاتب المسرحى (السيد حافظ) مسرحية «أبو زيد الهلالى» للأطفال عام ١٩٨٥ - والتى تم عرضها فى الكويت فى العام نفسه من إخراج (محمد سالم) فى عرض حفل بالأغانى والاستعراضات، وشارك فيه نجوم المسرح الكويتى، وقد نشر هذا النص، للمرة الأولى، فى لبنان عام ١٩٨٧ - ثم أعيد نشره بالقاهرة عام ١٩٩٤ فى سلسلة (أدب الأطفال) التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب مزيناً بالصور.. وتدور أحداث هذه المسرحية حول خروج قبائل بنى هلال من صحراء نجد بحثاً عن الماء والكلأ. وإبراز أحوال الجزيرة العربية، وما كان يصيبها من قحط وجفاف قبل ظهور النفط ، وأبرز شخصيات هذه المسرحية (أبو زيد ودياب)، أما (يحيى ومرعى ويونس)، فهم شخصيات ثانوية ويكشف هذا النص - فى مشاهد قصيرة - حالة الوهن والفقر التى كانت عليها القبائل العربية ويحمل النص خطابا معاصراً واضحاً وإسقاطاً سياسيًا - على مستوى الأطفال - حول المقارنة بين حال شعب الجزيرة العربية الذى كان فقيراً فى الماضى، ثم أصابه الثراء فى الحاضر بعد ظهور النفط وأن الشعب الحالى الغنى لم يكن بهذا الشكل فى الماضى. وأن الآباء والأجداد لم يولدوا وفى فمهم ملعقة من ذهب.. كما هو حال أطفال اليوم فى دول الخليج..

وفى تونس، ساهم الكاتب الراحل (الطاهر قيقة) مع والده (عبد الرحمن قيقة). أبرز دارسى السيرة الهلالية فى تونس، فى التعريف بكنوز هذه السيرة ، وكتب (محمد المرزوقى) مسرحية «الجازية الهلالية»، عام ١٩٩٠، وقدمها المسرح هناك عام ١٩٩٠، ونشر النص مرتين الأولى عام ١٩٩٠ والثانية عام ١٩٩٣، لكن لم يصلنا نصها المنشور حتى الآن، حتى يتسنى تناولها بالتحليل والدراسة... ولربما كانت السيرة الهلالية مصدر إلهام لكتاب آخرين لم تصلنا أعمالهم ومطلوب البحث عنهم أو إعادة اكتشافهم ، ولذا أتصور أنها ستظل منبعاً ثرياً لا ينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية فى المستقبل.

وهو ما قد تحقق سريعاً، إذ لم يمض وقت طويل على هذه الكلمات إلا وظهرت فى مهرجان المسرح التجريبى هذا العام فى سبتمبر ١٩٩٦ تجربة [مختبر موال المسرحى] وهى كما أسماها مؤلفها ومخرجها (غنام غنام) [الفرجة المسرحية... كأنك يا ابو زيد]، وتقوم على سرد شذرات من وقائع الملحمة الهلالية وتشخيصها مستخدمًا التعليق الغنائى والموسيقى، فيعرض لطرد (خضرة الشريفة)، ومولودها الأسود (أبو زيد) على يدى أبيه (رزق بن نايل) من نجوع قبيلة بنى هلال بعد أن ينكر أبوته لأنه أسود ، ويتهمها بالزنا، ولجوء خضرة إلى (الملك الزحلان) الذى يربى الطفل أبازيد حتى يشب عن الطوق، ويصبح فارس مملكته يحميها من الغزاة الطامعين حتى يأتيه أبوه وقبيلته طامعين فيحاربه، ويهزمه.. ثم ينتقل العرض إلى قصة ريادة طريق يونس (الريادة)، بعد أن أصاب القحط نجد أرض الهلالية، ثم العودة فى رحلة بنى هلال لغزو تونس، وهزيمة الزناتى ملك تونس على يد (دياب)؛ أى الرحلة والتغريبة والصراع بين (دياب) و (السلطان حسن) و(الجازية بنت سرحان) و (أبى زيد).. فيقتل (دياب) (حسن وأبازيد)، كما ورد فى العرض، بالإضافة إلى قصة حب (سعدى ومرعى)، وكيف يقتل (دياب) (سعدى) بعد أن رفضت أن تكون ملكًا له.. إلى أن يقتل مرعى دياب...

والعرض مجسد بأسلوب قيام الممثل أو الممثلة بأكثر من دور، فيما عدا من يقوم بدور أبى زيد الهلالى هو مؤلف العرض ومخرجه ويميل العرض إلى التهكم على وقائع السيرة والسخرية منها بالإضافة إلى أن كثيراً من الوقائع لا تتفق مع ماجاء فى السيرة مثل: صحبة (مرعى ويونس) لخالهم (أبى زيد) فى ريادة طريق تونس، رغم أنهم كانوا ثلاثة .. كما تروى السيرة (يحيى ومرعى ويونس).. كما خلط العرض بين (عالية العقيلية)، وجعلها عالية بنت (الملك الزحلان)، وجعل بينها وبين (الجازية بنت سرحان) غيرة وكراهية دون مبرر، وتجاهل العرض الكثير من التفاصيل مثل مكان وزمان وجود (الجازية)، أثناء اتخاذ قرار الرحيل إلى تونس، وغيرها كثير . وقد مال العرض إلى مخاطبة الجمهور لكسر حائط الإيهام ببعض التعليقات الهازلة المعاصرة، وخلت أدوات الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء وأسلوب التشخيص والتمثيل، وطرز الزخرف والاكسسوار، ووضع الفرقة الموسيقية فوق خشبة المسرح ودور أعضائها فى التشخيص، وهى العناصر التى تشكل قواماً أساسيًا فى منهج (مختبر موال المسرحى) الذى استفاد كثيراً من المسرح الملحمى ومنظره (برتولد بريخت).. لكن يظل العرض أقرب إلى أسلوب المخرج

(سمير العصفورى) فى تقديمه لنص السيرة، وسماها (أبو زيد الهلالى سلامة)، عن نص «سيرة بنى هلال» ليسرى الجندى، وهو الأسلوب الذى يلمس أى نص بلمسة هزلية .. ناظراً إلى السيرة فى تعال لا مبرر له، وخالطاً خلطاً مخلاً بوقائع السيرة، مما قد يثير ضحكات البعض فى كثير من المواقف المأساوية، حتى ولو كان منهج العرض يقوم على [التجريب] الذى يدعو إلى التأمل والجدل، ويتجنب فكرة (التطهير) الأرسطى التقليدى التى تقوم على إثارة عاطفتى الخوف والشفقة، وأتصور أن هذا العرض قد سلب ملحمة الهلالية جمالها وجلالها، وحولها إلى فرجة مسرحية هزلية لاتحمل خطاباً، وإن كان يكمن فى تلك الفرجة المتعة والتسلية، وربما المؤانسة؛ لأنها قامت بشكل السمر فى إطار معادل مرئى وسمعى ممتع، ولكن على حساب تعامله مع السيرة الهلالية ووقائع الملحمة من السطح، حيث لم يغص فى الأعماق، وتوقف عند الشكل الذى أصبح كلاسيكيًّا، وهو السرد التشخيصى والذى لم يعد فيه مجال للتجريب.



لغة وبنية السيرة الهلالية

تأليف: دانوتا مـــاديسكا
ترجمة: محمد عبد الرحمن الجندى

يغلب الاعتقاد أن بداية ظهور وتناقل السير الشعبية حدث منذ عصور مبكرة جداً، قد تمتد إلى الوراء حتى تصل إلى عصور الإسلام الأولى، ولعل أبلغ دليل على ذلك تشابه الأفكار الرئيسية (التيمة) لأقدم السير المعروفة مع «أيام العرب» أدخلت على تلك الروايات السمعية التى تناقلتها الأجيال جيلاً وراء الآخر حكايات مستحدثة، استلهمت من الأحداث التاريخية الجليلة، وعدلها وأدخل عليها التحسينات الرواة المتعاقبون، بالإضافة إلى محررى النسخ المطبوعة منها. أدى ذلك إلى ازدياد حجمها بشكل كبير، وحياكة الحكايات الحضرية والبدوية ... المحلية والأجنبية، فى داخلها، فى حين مزجت العناصر الأسطورية بالأحداث التاريخية ... وكنتيجة لسلسة التطور الطويلة هذه، فقد صهر شتات تلك الأجزاء المتفرقة ليكون أعمالاً مجلدية ضخمة، يتحد نسقها بشكل مثير للعجب، من حيث البنية والأسلوب واللغة.

تختلف «تيمة» بدايات السير الشعبية التى وصلت إلينا منذ القرن الثانى عشر مثل سيرة «عنترة»، وسيرة «بنى هلال»، وسيرة «ذات الهمة»، وسيرة «الزير سالم» - عن تلك التى تطورت فى عصر المماليك إبان القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر، ومن أشهرها: سيرة «الظاهر بيبرس»، وسيرة «سيف بن ذى يزن»، وسيرة «حمزة البهلوان»، وسيرة «على الزيبق».

وقد شكلت الحكايات البدوية القديمة النواة للسير الشعبية الأولى، وأضيفت إليها، فيما بعد، ظلال الحياة الحضرية فى القرون الوسطى.. وتنم تلك السير عن معرفة أفضل بالحقب الأولى، وتتضح فيها روح الفروسية البدوية الأصيلة، بالإضافة إلى ألفاظها التى تعبر بوضوح عن الأخلاق الإسلامية متجلية فى أخلاق أبطالها. وتتميز تلك الأعمال بواقعية كبيرة، فلا تظهر العناصر الأسطورية إلا فيما ندر.. يجتاز أبطالها تجاريهم سالمين، ويرجع ذلك إلى شجاعتهم، لكن الفضل الأول يعود إلى إيمانهم الذى يعضد من قوتهم.. والبطل الرئيسى، الذى تمتدحه السيرة، دائمًا ما يكون شيخ القبيلة.

يبدأ عالم الحكايات الخيالية بكل ما يصحبه من أفكار و«تيمات» مستوحاة من ألف ليلة وليلة فى السيادة على السير الشعبية التى ظهرت فى عصر المماليك وما تلاه، وغالباً ما تمثل شخصية البطل بحاكم من القرون الوسطى أو لص ماهر، ويطرأ على معيار القيم الأخلاقية تغير أيضاً، فيستبدل امتداح الشجاعة والقوة البدنية بالذكاء.. وتصطبغ تلك السير بروح التسامح الدينى، لكنها تصور أصحاب الديانات الأخرى بأخبث الصور، مع إباحة كل الوسائل المتاحة لنشر الدين الإسلامى حتى لو كانت مناقضة لتشريعاته.

يمكن بالطبع التمييز بين الفئتين، وتتبع الإضافات والتعديلات التى أدخلت عليهما، وأيضًا تحديد أيهما أقدم أو أحدث. وقد نشر عدد محدود من السير الشعبية لا يتجاوز العشرين بأية حال من الأحوال، أما البقية فلم يتم بحثها بعد.. وبناء عليه، يتناول هذا المقال أكثر السير الشعبية شهرة، والتى سبق نشرها.

وقد حددت مجال بحثى بأوائل السير الشعبية فى الظهور، لأننى أعتبرها أكثر تنظيماً واتساقًا من حيث الكيف، ولا يعنى ذلك الإقلال من أهمية السير الشعبية التى ظهرت فى وقت لاحق، ولعل دراستها حسب ظهورها زمنياً يعرض إمكان تتبع مراحل تطور ونمو هذا النوع من الشعر الملحمى العربى.

كتبت السير بلغة سهلة، أقرب ما تكون إلى اللغة المنطوقة، تظهر بها بعض العامية المصرية.. ولا تختلف لغتها باختلاف المنزلة الاجتماعية لأبطالها، لكن تزيد أحاديث الحكام والحكماء طولاً وإسهاباً. إلى حد ما، تختلف نسبة الشعر إلى النثر من سيرة إلى أخرى، لكن النثر دائماً السائد، مكوناً السواد الأعظم من النص. يستخدم الشعر فى اللحظات الحرجة لوصف الحالة المعنوية للأبطال، وفى الخطب والرسائل، وبعض المشاهد المكررة مثل مشهد ما قبل المبارزة. وفى الواقع، يمثل الشعر فى السير عنصراً منفصلاً، ولذلك فمجال بحثى محدد بالنثر فى أوائل السير االشعبية.

ويتكون الجزء الرئيسى من النص فى معظم السير من نثر قصصى، يعرف بالسجع.. ويستخدم ليعطى تأكيداً خاصًا على المشاهد المهمة: الخطب... الرسائل... وصف الأحداث العاطفية كالمعارك أو المبارزات.. الاحتفالات: النبوءات... أو وصف الشخصيات. وعلى أية حال، فيختلف نص السير المقفى تمامًا عن سجع معلقات ورسائل القرن العاشر الميلادى، رغم وحدة المنشأ. والسجع فى المعلقات والرسائل أداة أسلوبية، أما فى السير فلغة النثر المقفى بسيطة، والتعبيرات خالية من المحسنات، والقافية محددة بالكلمات المعروفة، ولا يحدث فيها التلاعب بالألفاظ الموجود بالمقامات ويؤدى السجع دوراً مزدوجًا فى السير، فيسهم فى خلق موسيقى داخلية، ويلعب فى الوقت نفسه دوراً مهمًا باعتباره تقنية فى أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر.. يستدل على ذلك من حقيقة أن معظم التعبيرات والتركيبات والعبارات التى تميز الأدب المنطوق تحدث فى النثر المقفى.. وقد أتاحت طبيعة اللغة العربية، التى تعطى إمكانية عدد هائل من القوافى، استخدام هذا النوع من النثر، لكننا لا نستطيع بالطبع مقارنة السجع بالشعر الذى تحكمه قواعد أخرى.... ومن ثم فإن تلك القوافى التى تظهر بصفة متكررة فى السياق والمواقف نفسيهما - تؤدى وظائف شبيهة بتلك التى تظهر فى الشعر الملحمى المنطوق، وذلك وفقاً لنظرية بارى لورد.

يلعب الحوار دوراً مهماً فى بناء السير الشعبية، حيث يتميز الأدب المنطوق عمومًا بما يحتوى عليه من حوارات وأحاديث. وكما أرى.. فمقتطفات الكلام غير المباشر التى قلما نجدها فى النصوص ما هى إلا نتاج إضافة من محررى النسخ المطبوعة.. يبدأ الحوار عادة بفعل «قال»، وينطق الراوى بصيغة ضمير الغائب، عدا حالات قليلة...

أدى تواجد عدة عبارات من العامية المصرية - رغم قلتها - إلى افتراض بعض المتخصصين أن السير الشعبية كانت تروى بالعامية... لا يبدو ذلك صحيحًا، فلو كان كذلك لزادت العامية فيها كثيراً رغم مهارة المحررين. علاوة على ذلك، فقد أعطت اللغة الأدبية رونقًا ومكانة خاصة للعمل، الذى مثل عند الراوى أهمية ما بكل تأكيد. ويتضح من محتوى السير أن مؤلفيها كانوا على درجة من المعرفة، ولديهم المقدرة على استخدام اللغة الأدبية، لكن جرت فى الغالب محاولة أثناء عملية التحرير والنشر لتفتيح اللغة، وتنسيق الأسلوب، بالإضافة - وعن غير عمد - إلى إدخال بعض العامية المصرية... وتدل الأخطاء النحوية العرضية، هنا وهناك، على أن المحررين، أو ربما النساخ ،لم يكونوا على درجة كبيرة من المهارة، وقد تكونت السير، بشكلها النهائى، فى مصر التى كانت المركز الثقافى حتى قبل انهيار الخلافة العباسية.

كان المستمع - ومازال - هو المقصود من السير الشعبية، حتى بعد تدوينها ونشرها، وقد استلزم التكرار الشفهى بعض المتطلبات التى لا يحتاجها القارئ... كان على الراوى امتلاك ذاكرة جيدة؛ حتى لا ينسى أيًا من أحداث السيرة الرئيسية، لكن كان من المستحيل عليه - بأية حال من الأحوال - أن يحفظ المادة كلها، لذلك فقد بنى فنه على الارتجال... يتضح ذلك من تعدد الروايات للسيرة نفسها. وفى الارتجال.. اعتمد الراوى على مخزونه التقليدى من التعبيرات الثابتة، والعبارات المتكررة، والتيمات الرئيسية، وأشكال الحبكة الأساسية، حتى يسيطر على تنظيم مادته. واعتياده استخدام هذا المخزون سهل عليه رواية السيرة لساعات طويلة، وأياماً متعاقبة، لأنه لم يكن بحاجة للبحث عن كلمات أو تعبيرات جديدة لكل مشهد. وكما أثبت لين فى القرن التاسع عشر - فترة ازدهار السير الشعبية - أن كل راوٍ تخصص فى سيرة واحدة، وسهل عليهم ذلك روايتها.

يحتوى نثر السير الشعبية على غالبية التقنيات المستخدمة فى الإنشاء الشفهى.. وإذا قلنا إن كل سيرة تنقسم إلى ثلاث طبقات: بطولى - رومانسى - دينى، نجد أن النوع الأول هو السائد إذا ما قورن بالطول الكلى للسيرة. وفيما تبقى من مناقشتى لن أذكر كل الأمثلة المتاحة، لكنى سأقتصر على أوضح الحالات التى تتكرر فى السير الشعبية الأربعة الأولى.

توجد عبارات شائعة فى السير الشعبية، وهى إما أفعال أوتعبيرات ثابتة، تصف مشاهد معينة متكررة، وذلك فى نفس القدر من الكلمات تقريبا.. وأكثر تلك العبارات شيوعًا: «قال الراوى» - الذى يكرر بين حين وآخر، ويستجاب للأوامر بتعبير الامتثال: «سمعًا وطاعة»، ويتكرر غالبًا فى وصف الولائم تعبير: «أكلوا حتى اكتفوا»، أما فى النثر المقفى فنذكر الغد بـ: «أصبح الصباح، وأضاء/ أشرق بنوره ولاح»، والليلة التالية بـ: «وولى النهار، وأقبل الليل بالاعتكار».. نجد غالبًا فى السير الشعبية وصفًا تفصيليًا لأحداث بعينها، قد تبدو لنا ذات أهمية، لكنها تمنح الرواى والمستمعين هنيهة من الراحة، وتشتمل هذه على وصف الرحلات: «وصار يقطع البرارى والقفار، والوديان والوعار»، وفى رواية أقصر: «ومازال سائراً..»، وختامها: «إلى أن/ حتى وصل إلى/ أشرف على...». مثال آخر على الوصف التفصيلى هو كتابة رسالة وإرسالها، حيث تستخدم مجموعة من الأفعال الثابتة: كتب - طوى الكتاب وأعطاه لى - أمره - فأخذه - وساد - وصل - دخل - سلمه الكتاب/ فأعطاه الكتاب، وتفضل بعض هذه الأفعال فى الروايات الأقصر طولاً. وغالباً ما يختتم مشهد زفاف بـ: «وأقيمت الأفراح، والليالى الملاح/ وباتوا بالأفراح، والليالى الملاح»، وبعد ذلك تقارن العروس بلؤلؤة لما تكتشف بعد. والتعبير عن حالة البطل المعنوية لها نصيب أيضًا، فيوصف غضبه بـ: «وغضب غضبًا شديداً، ماله من مزيد/ ليس له مزيد.. طار من عينية شرار.. ولما سمع هذا الكلام، سار الضياء فى عينيه/ وجهه ظلام.. اسودت الدنيا فى عينيه».. أما ما يقع فيه من مشاكل: «فصعب عليه، وكبر لديه»، ومن شدة ما جرى له غشى عليه»... أما الحب: «نظر إليها نظرة، أورثته ألف حسرة».. والفكاهة بـ: «ضحك.. حتى استلقى على قفاه». توجد عبارات ثابتة تقال قبل المقاطع الشعرية مثل: «فكتب.. يقول.. ثم إنه أشار إليها يقول.. فأنشد يقول/ أنشدت تقول»، وقبل استئناف الرواية: «فلما سمع ذلك الكلام.. فلما فرغ من شعره ونظمه/ هذه الأبيات/ كلامه.. وما فرغ من شعره ونظمه حتى». توجد تعبيرات دينية كثيرة، منها: «قال كلمة لا يخذل قائلها»، وغالباً ما يستخدم تعبير: «لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم، أما مشاهد المنازلة والمعارك فلها نصيب كبير من التعبيرات الثابتة، ويسبقها ارتداء العدة الحربية: «لبس درعًا ثقيلاً، وتقلد بسيف صقيل، ورمح طويل».. وعند وصول البطل إلى ساحة النزال: «وبرز إلى الميدان، وصال وجال، وطلب القتال والنزال/ لقاء الأبطال/ مبارزة الأبطال». يقدم البطل نفسه بـ: «من عرفنى قد اكتفى، ومن لم يعرفنى أنا أعرِّفه بنفسى...».. وأثناء العراك: «وحمل كل واحد منهم على صاحبه.. التقى البطلان فى ساحة الميدان، بضرب سيف وطعن سنان.. واشتبكا معاً فى الحرب بضرب سيف وطعن رمح، وأخذ فى كر وفر، وقرب وبعد.. ودار بينهم الأخذ والرد، والقرب والبعد، والكر والفر». يمهد وجود الغراب حضور ملك الموت، وهو فى نفس الوقت رمز لفراق الأحبة: وحان عليهم الحين، وزعق فوق رؤوسهم غراب البين». وأخيراً تأتى ضربة السيف الحاسمة: «وضربه بسيفه على هامته، ألقى رأسه قدامه.. ضربه على عاتقه، أطلع سيف يلمع من علائقه».. وطعنة الرمح: «طعنة بالرمح فى صدره، طلع سنان يلمع من ظهره».. وينتهى مشهد المبارزة: «وسقط قتيلاً، وفى دمه جديلاً». وتحتوى مشاهد ساحات النزال على عبارات كثيرة تتكرر بصفة دائمة، وعادة ما تكون مقفاة، فيوصف اقتراب جيش على سبيل المثال بذكر الغبار المتطاير: «وإذا بغبار قد علا وطار، وملأ الأقطار»، ويلى ذلك على الفور: «ولما انكشف بدت منه/ بان من تحت عساكر/ ظهر جيش جرار»، ثم تأتى المعركة: «والتقى رجال برجال، والأبطال بالأبطال.. فما كنت ترى إلا رؤوسًا طائرة، وفرسًا حائرة، وأدمية فائرة.. ولم يزل/ لازال/ مازال السيف يعمل، ودم ينزل/ يبذل، ورجال تقتل، ونار الحرب تشتعل.. وسيوف زعقت، ورماح تكسرت، ورؤوس سقطت».. ولا يشعر الأبطال بأى خوف: «بقلب أقوى من صوان.. بقلب لا يخشى ولا يهاب»، وغالبًا ما يطلقون صرخة تبث الرعب فى قلوب أعدائهم: «صاحوا أصواتاً ارتجت لها/ رجّت منها الوديان والجبال.. فصاح.. بصوت كالرعد القصيف».. يصوبون رماحهم على العدو، ويطلقون العنان لجيادهم: «وقوّم السنان، وأطلق العنان/ قوّموا الأسنة، وأطلقوا الأعنة».. ويبدأ الجيش المهزوم فى الفرار: «ولوا الأدبار، وركنوا إلى الهرب والفرار، وتبعوهم.. وشتتوهم فى البرارى والقفار».. يعود الجيش المنتصر إلى بلاده محملاً بالغنائم: «وعادوا كاسبين غانمين/ غانمين ظافرين»، حيث تخرج النساء مهللات لتحية الأبطال: «فاستقبلتهم نساء بالرقص والغناء»، وقد أوردت العبارات السابق ذكرها فى كامل صورتها، فيتتبع الراوى التبديل بينها

أو التطويل فيها أو الحذف منها، لكنه يحافظ دائمًا على الكلمات الرئيسية فيها تُستخدم مجموعات الأفعال الثابتة فى وصف متدرج للأبطال وأعدائهم، والجمال والقبح، وأيضاً عند نقاط التحول أو الذروة فى السيرة. يتم غالباً التبديل بين صيغ العبارات التى تصف المعارك ومباريات المبارزة، ويؤدى ذلك أحيانًا إلى أخطاء فيما يختص بالعدد، فقد يتبدل المثنى فى حالة مبارزة بين اثنين إلى جمع، وينتج ذلك من استخدام صيغ العبارات كما هى بدون تعديل لتناسب الموقف، مما يؤدى إلى التناقض أحيانًا ، وذلك مثل: «رأى فى منامه، وفى لذيذ أحلامه» فى حين يروى فيما بعد أحد الكوابيس. وتتكرر صيغ العبارات والتعبيرات بأكملها فى سيرة «ذات الهمة»، التى تعد أطول السير التى تم بحثها حتى الآن، بينما تتكر تلك الصيغ بصورة مختصرة فى سيرة «الزير سالم» التى تعد بدورها أقصر السير.

لا تحتوى السير الأربع الأولى، إذا ما قورنت بالشعر الملحمى للأمم الأخرى، على صياغات وصفية كثيرة، أما ما تحتوى عليه منها فتتكون من اسم + صفة، أو اسم + اسم، وغالبًا ما يأتى استخدامها لوصف المحاربين، مثل : «فارس صنديد/ الفرسان الصناديد»، والسيف: «السيف البتار/ السيوف البواتر.. السيف الثقيل/ السيوف الثقيلة»، والرمح: «الرماح الطويلة/ الرماح الطوال.. الرمح الأسمر». يطلق أحياناً على الكفار من الأعداء: «لعين/ ملعون/ نجس»، وتوجد صفات عدّة للأبطال تشبههم بالأسود، كما سنرى فيما بعد، تستخدم الصفة وحدها أحياناً بدون الموصوف، مثل: «الصناديد - الأبطال»، والسيف: «البتار- الضال».. وقد تُستخدم فى تسلسل من الصيغ المقفاة، مثل: «البيضاء الثقال، السمراء الطوال»، ومن الملاحظ أنه لا توجد صفات ثابتة مرتبطة باسم كل بطل.

يعوض النقص فى كمية الصفات المستخدمة عدد التشبيهات الهائل، التى تعد سمة من سمات السير الشعبية، وهى فى العادة قصيرة، وتستخدم فى وصف المعارك والأبطال وجمال الفتيات وما إلى ذلك، وتأتى أحياناً مقفاة، مثل : «التقى البطلان، كأنهما جبلان».. تقارن الجياد أو راكبوها بالغزلان: «فرسان كأنهم غزلان/ أخف من الغزلان».. والدم بشقائق النعمان: «مثل شقيقة الأرجوان».. وضربة سيف أو طعنة رمح بلسعة نار: «مثل لسعة/ لدغة نار».. والفرسان بالجان: «الفرسان كأنهم مردة الجان»، أو بالجراد: «مثل الجراد المنتشر».. والأبطال بالوحوش - غالبًا بالأسود - «أسد / ليث/ سبع الغاب.. الأسد الضرغام.. الأسد العابس.. الليث العابس.. الأسد الغضنفر.. الأسود/ السباع الكواسر».. وقد تشبه بالنسور «فرسان كأنهم العقبان».. أما النساء فتشبه بأغصان البان: «وهن يتمايلن كغصون البان»، أو بالنجوم: «كأنهن نجوم طلعت»، أو بالقمر المكتمل: «كأنهن البدر التمام.. كأنهن القمر فى ليلة أربعة عشر». توجد أيضًا تشبيهات طويلة فى السير، مثل: «كأنه قلة من القلل، وقطعة فصلت من جبل.. وصارت الرؤوس تتساقط مثل ورق شجر أيام الخريف.. برى كما يبرى الكاتب قلمه.. ولما دخل عليها وجدها جوهرة/ درة ما ثقبت».

من المعروف أن السير الشعبية - تماماً مثل الشعر الملحمى لسائر الأمم الأخرى - استخدمت المبالغة أو الإطناب، خاصة فى مشاهد المعارك، حيث يكسر جند قليل من العرب شوكة جيش جرّار من الأعداء، ومن كم الأمثلة الكبير المتاح سأذكر اثنين فقط، يتكرران بشكل ملحوظ: «وجرى بينهم حرب وقتال، يشيب منها رؤوس الأطفال/ وحصل بينهم حرب شديد، يُشيب الطفل الوليد.. وضربه بالسيف شجه نصفين، فوقع على الأرض قطعتين».

اللغة العربية غنية بالمترادفات، ويتكرر عدد كبير منها فى السير الشعبية رغم أن الاختيار هنا محدد بالكلمات الشائقة والمعروفة، ولعله من المثير ملاحظة أنها تتكرر فى أزواج ثابتة من الكلمات، مثل: «القد والاعتدال..عساكر وجنود.. فى القوة والشدة/ البأس.. علا وطار .. عادوا كاسبين غانمين.. البرارى والقفار.. ذله فى حرب وقتال، وكفاح ونضال»، ويمكن ذكر أية كلمة قبل الأخرى فى هذه الثنائيات، مما يسهل تكوين العبارات المقفاة، حيث يستطيع الراوى بناء سلسلة طويلة منها، مستخدماً مخزون المترادفات الهائل المتاح أمامه.

يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة، والسير الشعبية بصفة خاصة، ويحدث ذلك بأشكال عديدة، أكثرها استخداماً تكرار أمر أو نصيحة من البطل، حيث يكررها الراوى كلمة كلمة عندما يروى كيف نفذ ذلك الأمر أو النصيحة. والمثال الذى أذكره هنا مأخوذ من سيرة «بنى هلال» فصاح بولده فهد قائلاً: خذ معك مائة فارس واذهب إلى مرج الزهور..»، وبعد ذلك ببرهة: «فأخذ فهد مائة فارس وتوجه إلى مرج الزهور..». وشكل آخر من أشكال التكرار يكون فى صورة معلومات عن قبيلة أو شخص ما، يذكرها الراوى، ويكررها فيما بعد كلمة كلمة على لسان إحدى الشخصيات... ومثال على ذلك: «من حاكم مكة المكرمة،

وهو الأمير قرضب الشريف بن هاشم من نسل بني هلال..»، وبعد ذلك بعدة سطور يقول حاكم الروم لحضوره من النبلاء: «فقال الأبشع: من هو الحاكم على مكة في هذه الأيام؟ قال له قرضب الشريف بن هاشم، وهو من بني هلال...». قد يذكر الراوي حدثاً ما، ثم إحدى شخصياته لشخصية أخرى، وأحياناً تخبره الشخصية الثانية لثالثة، أو تحكيه في رسالة، ثم تقرض الشخصية الأخيرة في هذه السلسلة شعراً يروي الحدث، لكنه يتكون في هذه الحالة من كلمات مختلفة. وأخيراً .. قد يأتي التكرار في صورة تعداد أو إحصاء، وكمثال على ذلك من سيرة «بني هلال» مرة أخرى: «قال لدمدام: خذ خمس كرات، واكبس القوم من شرق، وقال لمروان: خذ خمس كرات، واكبس على الأعداء من الغرب، وقال لبرطوم: اكبس القوم من الجنوب، وأنا أكبس القوم من الشمال...».

عندما يبدأ الراوي في حكاية السيرة، يجب ألا تقتصر معرفته على مخزون العبارات الأساسية الذي وصل إليه عبر الأجيال، لكن أيضاً على بقية محتويات، وأساليب بنائها.. تشتمل تلك الأساليب على ما يطلق عليه ألبرت لورد «التيمات» «ليست التيمة مجموعة ثابتة من الكلمات، لكنها مجموعة من الأفكار» (the singer of tales) كامبريدج: ماساشوسيت، ١٩٦٤، ص٦٩). ولأن التيمات لا تتكرر بنفس المجموعة من الكلمات، يعتمد طولها على نوعية الشخصية التي تمثلها، من حيث ما إذا كانت شخصية البطل نفسه أم شخصية ثانوية، وما إذا كانت تسير بالأحداث خطوة إلى الأمام، أم أن لها مدلولها الخاص المستقل. وتتكون التيمات من عدد محدد من القوالب، مرتبة بطريقة معينة، يستطيع الراوي استخدامها كيفما يتراءى له، سواء بالتقصير أو التطويل أو الحذف. وتوضح تيمة المبارزة التي تتردد باستمرار في السير ذلك الفكر، حيث يوصف ارتداء البطل للدرع، وامتطاؤه صهوة جواده، ثم وصوله ساحة المعركة، وتحديه أعدائه طالباً المبارزة، ومعرفاً بنفسه... وإذا قبل أحد خصومه المبارزة، يتلو كل بدوره قصيدة يمتدح فيها نفسه ونسبه وقبيلته، ويلعن أعدائه.. تبدأ المبارزة بعد ذلك، وتغطي المتبارين سحابة من الغبار تخفيهما عن الأنظار بينما ينعق فوق رأسيهما غراب البين. قد تستمر المبارزة أياماً، فيأوي المتبارزان كل إلى خيمته في الليل، ثم يواصلان مع إشراقة يوم جديد. ويقاتل البطل برمح وسيف، وأحياناً نشاب، ويحمي نفسه من هجمات العدو بدرع وخوذة.. تكسر أسلحتهما أحياناً، ويضطران للمبارزة بأيديهما العارية، وقد يستخدم أحدهما إحدى الحيل المعروفة، أو المراوغة وفي أثناء ذلك ربما يجرح أحد المتبارزين تنتهي المنازلة عادة بذبح العدو أو فراره، و أحياناً أخرى بأسره.. وقد يقع البطل من على جواده مضرجاً في دمائه، ويأتي زملاؤه لمساعدته وإنقاذه من موت محقق، يسمح هذا المخزون الغني بالعناصر لتيمة المبارزة بتجنب الراوي للملل، رغم حقيقة أن هذه التيمة تتكرر مرات عديدة داخل السيرة الواحدة. ويذكر الراوي في كل سيرة مبارزة واحدة على الأقل بين الأقارب: أب وابنه، أو أم وابنها، أو أخوين، ويزيد ذلك من تشويق وإثارة المستمعين وبالإضافة إلى ذلك تتكرر تيمات: المعركة ـ الثأر ـ حب ابنة العم ـ نبوءة في حلم ـ الرجم بالغيب ـ العذراء التي لن تتزوج سوى المنتصر في مبارزة ـ رحلة الصيد ـ كتابة وإرسال خطاب ـ مقابلة الضيوف والترحيب بهم، وغالباً ما يكونون شعراء جائلين ـ الزهد أو التقشف ـ الاهتداء إلى الإسلام ـ الشورى ـ حشد الجيش ـ الخروج في حملة عسكرية ـ مصارعة البطل مع أحد الوحوش، وغالباً ما يكون أسداً ـ النحيب على البطل المقتول، أو الذي يظن أنه كذلك ـ تحرير أحد أفراد القبيلة، وعادةً فتاة مخطوفة ـ وصف الجياد ـ جمال المرأة ـ قبح إحدى الشخصيات الشريرة ـ وصف الطبيعة أو القصور الفخمة.

تترابط بعض هذه التيمات مع بعضها لتكوين بناء أكبر، فيمهد مثلاً تسلم رسالة تحمل أخباراً عن وصول عدو ـ إلى حكاية عن الحرب... وفي هذه الحالة تتبعها تيمة أخذ المشورة، وحشد الجيش، والخروج في حملة عسكرية، ثم الحرب نفسها... يتآلف كل ذلك، ويكون بناء عضوياً واحداً. يمكن أيضاً أن يكون أسر أحد أفراد القبيلة أو خطف فتاة ـ محبوبة إحدى الشخصيات الرئيسية عادة ـ تمهيداً لتيمة الحرب... وتبدأ تيمة الأخوين اللذين تضع زوجة أحدهما ولداً، وزوجة الآخر بنتاً ـ أحياناً في الوقت نفسه ـ قصة حب طويلة، عندما يكبر الطفلان، ويقعان في حب بعضهما البعض... وقد تبدأ تيمة الجواد المفضل عند البطل القصة المعروفة والناجحة عن سرقة الجواد... وتبدأ تيمة الصيد القصة المشهورة عند أهل الشرق: البطل الذي يطارد غزالاً، فيضل عن صحبته، ويجد نفسه في بلد مجهول، حيث يمر بمغامرات عجيبة.. وترتبط تيمة زوجة شيخ القبيلة الحامل، التي يطردها زوجها، أو تهرب عقب موته، وتأوي إلى قبيلة أخرى، بتيمة تربية وتنشئة البطل بعيداً عن قبيلته غير مدرك لأصله ونسبه، ثم مبارزة بين الأقارب وتعارفهم في ساحة المعركة. ويمكن أن تدخل إحدى التيمات في عدة قصص، كتيمة التنكر والتخفي التي توجد في حكايات الحرب، وحكايات محاولة سرقة جواد، وقصص الخداع. هذا، وتمثل

غالبية التيمات فى السير الشعبية جزءاً مهمًا من الشعر الملحمى الذى أنتجته القريحة البشرية عبر التاريخ.

وبعيداً عن ذلك، تقترح تيمات معينة فى قصص الأبطال الرئيسيين فى السير الأربع الأوائل وجود علاقة مشتركة أو تأثير متبادل، فنجد مثلاً أن عنترة وأبو زيد وعبد الوهاب بن ذات الهمة ـ وهم أبطال السير ـ جميعهم سود، نتج ذلك عن أسباب طبيعة فى حالة عنترة، فهو ابن أمة أثيوبية، أما الآخرون فنتيجة مصادفات عجيبة. وقد شغل عنترة وذات الهمة والزير سالم فى شبابهم وظائف ثانوية بقبائلهم: عنترة لأنه ابن أمة، وذات الهمة لأنها اختطفت فى طفولتها من قبيلة أخرى، والزير سالم بسبب عقوبته من أخيه الأكبر لأنه عصاه. يوجد أيضًا ميل فى السير الأربع إلى ربط البطل بشخصية أخرى، غالباً ما تكون مساعدة لها: عنترة وشيبوب، ذات الهمة ومرزوق، عبد الوهاب والبطال، أبو زيد ودياب، الزير سالم وكليب. قد يشير ذكر عنترة وحصانه الأبجر فى بقية السير إلى تأثير سيرة «عنترة» عليها بطريقة أو بأخرى، ويؤكد ذلك نظرية بعض الأدباء ـ فاروق خورشيد ـ أن سيرة «عنترة» هى أول السير الشعبية. يوجد أيضاً ذكر للأمير حسن، شيخ بنى هلال فى سيرة «الزير سالم»، كما يذكر الراوى الزير سالم فى بداية سيرة «بنى هلال». وتتفق السير الأربع فى عدة أشياء.. فيبدأ الحدث ببعض العبارات الدينية، ثم يشرع الراوى فى سرد نسب البطل أو الأبطال.

وتدور الأحداث فى شبه الجزيرة العربية، حيث ولد أبطال السير وترعرعوا.

ولا يوجد ذكر لأى نوع من السلطة المركزية فى هذه السير. نشعر بعبق ابن العم ـ التنبوء عن طريق الرمال والمياه ـ غارات القبائل على بعضها البعض... وتتكون سيرة «الزير سالم» بأكملها، وهى أقصر السير المعروفة من هذه التيمات، أما السير الأخرى فتشتمل على جزء إضافى، يخرج بالأحداث خارج شبه الجزيرة العربية. هذا بالطبع تقسيم عام، ويمكن تقسيم السير إلى أقسام أصغر، لكن المهم هو تتبع كيفية الانتقال من الداخل إلى الخارج، وتنتهى السير بموت أبطالها الرئيسيين.

وتكون السير الأربع التى ناقشتها وحدة عضوية واحدة، تسير فيها الأحداث تجاه نهاية محتمة: قهر البلاد الوثنية ونشر الإسلام فى سيرتى «عنترة» و«ذات الهمة».. وهو هدف سيرة «بنى هلال» أيضًا، رغم أن الهدف الظاهر تحرير الشيخ الأسير... أما أحداث سيرة «الزير سالم» فتهدف إلى الانتقام لقتل كليب.

ويسيطر الراوى تمامًا على مادته الهائلة الحجم، وهو دائماً حاضر البديهة، فيلقى بتعليقاته، ويتنبأ أحياناً بما سيحدث فيما بعد، أو يشير إلى شخصية بقوله: «سأذكره فى مكانه الصحيح»، أو «عندما يحين الوقت» يسمح أحياناً للشخصيات بالحديث، وسرد مغامراتهم.. قد يرجع بالزمن إلى الوراء، ويحيد عن سير الأحداث، ثم يعود ويواصل بقوله: «دعونا الآن، ونصل ما قطعناه من حديث» يشرح الراوى التحولات المفاجئة فى الأحداث بقوله: «وكان سبب ذلك...» وفى الوقت نفسه يحاول إقناع مستمعيه بمصداقية حكاياته، فيذكر أسماء الناس الذين من المفترض أنهم شهدوها، أو يذكر اسم الشخص الذى روى له تلك الرواية.

تلك الخصائص والصفات، وطريقة استخدام مؤلفيها لها فى بناء أعمالهم تجعل السير الشعبية متوازنة، ومترابطة، ومتسلسلة تسلسلاً منطقياً.

نصوص من ..

سيرة بنى هلال

الراوى: **يوسف أحمد يوسف***
مركز البدارى ـ محافظة أسيوط
جمع وتدوين: **محمد حسن عبد الحافظ**

١ـ ميلاد أبو زيد

نَعَمَ لِذْكِرِ النّبِى قَلْبِنَا حَارْ
اللّى مَا يْصَلّى عَ النّبِى نَادِمْ
أَصَلّى عَلَيْه عَدَدْ مُوجْ لاَبْحَارْ
عَدَدْ شَعْرِ رَاسِ ابْنِ آدَمْ

كَتِيرْ الصَلاَ يَمَا لِيْه عَلاَمَاتْ
إِمْنَوَّرَه فُوقْ جَبِينْهَ
تَارْكِ الصّلاَ نَهَارْ لَمَا مَاتْ
حَوَالِيْه الْحَوَارِى حَزِينْهَ

تْرُوحْ فِينْ يَاتَارْكِ الْفَرْضْ
وُبُكْرَه نِمْشِى عَرَايَا حَفَايَا
وِيُوْم النّارْ تُوقَدْ عَ الأَرْضْ

تِقُولْ هَاتْ تَارْكِ الصّلاَيَه
وِبَعْدْ مَدْحِى فِى أَكْحَلِ الْعِينْ
مُحَمّدْ وِجَنْبُه الْبَشَايِرْ
وَدَعْتِ الْكَلاَمْ بِيْنِ الْفَرِيقِينْ
عَرَبْ نَجْدِ اسْمُه الْهَلاَيِلْ

كَانْ رِزْقْ وِسَرْحَانْ لِتْنِينْ
مُحِبّيْن وَلاَ فِيْشْ عَدَاوَه
جَابُوا مَنْقَلَه هُمّا لِتْنِينْ(١)
وِدَارْ اللّعْب وِيَّا السّلاَوَه(٢)

وَلاَ كَانْ حَدَّشْ يِهِمُّه
وَلاَ زُغْبِيَه وَلاَ هَلاَيِلْ
إِلاّ رِزْقْ شَاوَرْ بِكِمُّه

جَالَتَتْلُه جَمِيعِ الْعَرَايِبْ(٣)
إِلاَّ رِزْقْ لَمَا طَلّْ بِالْعِينْ
دُمُوعَه نِزْلِتْ جَابُوهَا
وِلِقِى عَرَبْ الْهَلاَلِيِّينْ
جَابُوا وِلْدُهُم بِدَلّْعُوهَا

تَانِى رِزْقْ لَمَا طَلّْ بِالْعِينْ
لِسَانُه مَرْبُوطْ تَلاَتَه
وِيلْقَى البدَوِى جَارُه صَغِيرِينْ
وِالتَّانِى جَنْبُه تَلاَتَه

رِزِقْ تَانِى لَمَا طَلّْ بِالْعِينْ
وِدْمُوعُه نَازْلَه دَخَالِى(٤)
لِقِيه وَحْدُه مِنْ الْقَاعْدِينْ
قَاعِدْ وَحْدُه وِالْكُرْسِى خَالِى

إِلاَّ رِزْقْ قَامْ مِ الجَمْع زَعْلاَنْ
أَبُو الْعُرُوضِ النَضِيفَه
إِلاَّ رِزْقْ خَدْ بَعْضُه مْرَوَحْ
أَبُو الْعُرُوضِ النَضِيفَهْ
جَاتْ شَقّتُه بِينْ لاَشْجَارْ(٥)
مِينْ يِوْرَسَكْ يَاقَلِيلِ الْخَلِيفَه(٦)

لَمَّا رَوَّحْ إِلَى نِسْبَةِ الزّينْ(٧)
تَعَالِى جَاىْ عَادْ يَا شَرِيفَه
يَاخَضْرَه مِنْ يُومْ جِيتِى بَلَدِى
جِتِيِنى فِى عِز صِبَاى
لاَ يُومْ حَمَلْتِى وِجِبْتِى وَلَدِى
وَلاَ يُومْ قَالّلِى يَا بَابَا

قَالِتلُه يَا رِزِقْ اقْعُدْ وِارْتَاحْ
دَانْتَ دَلّيتْ دَا حِيلِى(٨)
مَادَامْ رَبّك مَاجَتْشِ بِعْيَالْ
يَاكْ هَاجِبْلَكْ الْوِلْدِ حِيلِى(٩)

قَعَتْ تِبْكِى دَا نِسْبِةِ الزّينْ(١٠)
قَعَتْ تِبْكِى دَا خَضْرَه الشَرِيفَه
جَاتَهَا شَمّه دَا مَرْتْ سَرْحَانْ(١١)
وِلِيه الْبُكَا يَاشَرِيفَه

رِزْقْ عَايرْنِى بِوَلَدِى
عَايَرْنِى بِقْلِةِ الْخَلِيفَه
قَالِتْ تَعَالِى عَلّى بِرْكِةِ الطّيرْ
حَسَاللّه يْجُودْ بِالْخَلِيفَه(١٢)

وِازّيّرَتْ فِى خَلقْهَا(١٣)
مِتْبَغْدِدَة فِى غطَاهَا
يِمَا طِلْعُوا عَلّى بِرْكِةِ الطّيرْ
تِسْعِينْ صَبِيّه مَعَاهَا

شِويّتِينْ لَمَا طَبْ طِيرْ إِبْيَضْ
وِكَانْ بيَاضُه دَا رِيشِى
اتْطَلّبِى عَادْ يَا خَضْرَهْ
اتْمَنّى عَاد يَا شَرِيفَه
وَلاَ خُدْشِى الطّيرْ لِبْيَضْ
كَلاَم رِزِقْ بَكَانُه(١٤)
وِبُكْرَه الزَمَقْ لِيه يِحْضَرْ(١٥)
وَلاَ يِحْمِينَا عَلّى الشَبَارِى(١٦)

شوَيّتين لَمَا طَبْ طيْر إحمْرْ
وكَانْ حمَارُه دَا ريشْى
اتْمنَّى عَاْدْ يَا خَضنْرَه
اتْطلّبى عاْدْ يَا شَرِيفَه
وَلاَ خُدْشِى الطّيْر لِحمْر
كَلاَم رِزِقْ بكَانُه
وبُكْرَه الزّمقْ لِيْه يِحضَرْ
وَلاَ يِحمنيشْ علّى الشّبَارى

وشوَيّتين لَمَا طَبْ طيْر إخضَرْ
وكَانْ خضَارُه دَا رِيشْى
اتْمنّى عاْدْ يَاخَضنْرَه
اتْمنّى عاْدْ يَاشَرِيفَه
وَلاَ خُدْشِى إلطّيْر لِخضَرْ
كَلاَمْ رِزِقْ بكَانُه
وبُكْرَه لِيْهْ الزّمق يِحضَرْ
وَلاَ يِحمنيشْ علّى الشّبَارى

لَمَا طبُّوا طيرينْ سُودْ
سُود مَا بيْنِ الْمَخَاشى
طبُّوا طيرينْ سُودْ
لسَانْهُم مَرْبُوطْ تَلاَتَه
لَمَا يِزْعَلْ يِطوّحِ اتْنينْ
يِزْمَق يِطوّحْ تَلاَتَه
قَالتْ آدى الطّيْر اللّى عَجبْنِى
آه يَارَبّى لَو تَدّهُونى
بَسْ بُكْرَه الزّمقْ يَمَا يِحضَرْ
ورِزْقْ ضَرُورِى يِتْهمُونى



خضْرَةْ اتمنّتْ الطّيْر لسَوْدْ
متبَغْدده فِى غطَاهَا
بعيْنُه رزَقْ لَمَنْ رَقَبْهَا(١٧)
انْشبَكْ قَوِى فِى هوَاهَا
بَاتُوا همّه لِتنيْنْ
سرَاجِ الْهنَا بَاتْ قَايدْ
إتْوسّقُوا بالنّبى الزّيْنْ(١٨)
حمَلتْ خضْره الشّريفَه
وبَلاَشْ منْ لُشْهُر وليّامْ
دُمُوعْهَا نَازْله سَعيْدَه
سَعيْدَه وَضَعتْ بقُمْصَانْ
وَضَعتِ الْعَبْدَه سَعيْدَه
سَعيْده قَعَتْ تبْكِى كتيْر
وليْه الْبُكا يَاسَعيْدَه
بُكَايَا علَى خضْرَه ستّى
تلْقَاهَا مَاجبتْشِى كِفيّه
إنْ كَانتْ جَابتْ بُنيّه
خدُوا الْوَاد وهَاتُوهَالِى

(بعد ما فاتت لشهر وليام، خضره الشريفه وضعت بالاسمر سلامه، راحت البشاره للسجيع رزق، وقاله ربك جاد بالخليفة) .

رزَقْ فرحْ بالْبَشيْر
ودْمُوعه نَازْله يَتيْمَه
لمَا حطْ إيْدُه فِى الْجيْبْ
عطَالُه جوَاهرْ يَتيْمَه

(طبعًا أبو زيد لما ولد، سلو العرب إن العريس = المولود، لما يتولد، يتلموا العرب، ويجيبوا العريس، ويتكشفوا عليه، فهنا جابوا أبو زيد، واتكشفوا عليه، لقيوه إسود اللون، لا طالع لأبوه، ولا طالع لأمه، قالوا الله، الفتنه طبعًا من زمان، قالوله

يارزق، دى خضره مالت، دى خضره مالت مع عبيد الجلايب، الواد طالع اسمر اللون! قال دى منسبة، من عضا الدبى[19]، وتميل؟ المخ من رزق طار، قال من لازم أقطع الواد بالسيف، واموته، وتطلع هيه من البلد، قالوا كيف، قال ما خلاص، مادام مالت مع ابن الجلايب، يبقى خلاص، أنا ازعطها[20]، واموت الغلام، واسمعوا اللى حصل).

رِزْقْ لَمَا روّح لِخَضْرَه
زَعق وقَالْ يَانسْبة الزّيْن
يَاخَضْرَه يَاشريفَه
مِيْن اللّى دَخَلَ دَا عِنْدِكْ
مِيْن اللّى دَاسْ فرَاشى
قَالتْله عيْب عَاد يَارزقْ
عيْبْ يَا ابْنِ نَايِلْ
عيْب دَانَا ولَيّه
ولَيّه وْقلّتْ رِجَالى
كَرِيْم مَا تقْدَرْ عليّه
بِمشْى الدّنسْ فِى عزَالِى

أَفْضَل مَا قُلنَا عَ الْحَبِيْبْ صَلّى

٢ ـ أبو زيد فى جناين الغرب وحلم سعدة بنت الزناتى

مُسْلِمْ صَلّى عَ اللّى قَامْ الدّيْن
ذَكَرْتِ الْعَضَم بِطّل صَلاَيَه
ويُومْ نَدَمْ يَابْلاَلْ يَادّيْن[21]
يَابُو بَكْر قِيْم الصّلاَيَه

صَلاَة النّبى عَمْ تسكّنْ الْعَقْلْ
وِتشْفِى الْعَلِيْلْ وِالْمَرَاضِى

طلّبوا النّبى يِدّفَى فُوقْ
قَالْ أُمّتِى فـ الأَرَاضِى

كَتِيْرا الصّلاَ يَمَا لِيْه عَلاَمَاتْ
إِمْنوّره فُوْق جبِيْنَه
تَارْك الصّلاَ نْهَارْ لَمَا مَاتْ
حوَالِيْه الْحوَارِى حزِيْنَه

تْرُوحْ فِيْن يَا تَارْك الْفَرْضْ
وبُكْرَه نمْشِى حفَايَا عرَايَا
ويُوم النّارْ تُوقدْ عَ الأَرْضْ
تْقُولْ هَاتْ تَارْك الصّلاَيَه

وبعْد مَدْحِى فِى أَكْحَلِ الْعِيْنْ
مُحَمّدْ وِجنْبُه الْبَشَايِرْ
ودَعْت الْكَلاَمْ بينِ الْفَرِيقِيْنْ
عرَبْ نَجْد اسْمُه الْهَلاَيِلْ

يُومْ أَبُو زيْد نَدَمْ يَا عرَبْنَا
نعمِيْن يَاوَلْد الشّريْفَه
أَنَا خَايِفْ قَوِى من تَعبْنَا
بْحُورُه غزيْرُه خَلِيْفَه

وبْحُورْ خَلِيْفَه مَا تنْعَامْ
دِى مطَالْبَه فِى الزّيَاده
إِنْ جَاتْ لاَبُو سعْده مْتِيْن عَامْ[22]
مَاتعمْلْشِى لِلْقَرْم حَاجَه

تحلّ الإبل يصهل الخيل
لما تكون قالعه اللّجايم
إن كان خليفه سهران الليل
يصبح عن الأكل صايم

الجاز نادمت يابو زيد
يا اسمر يا ولد الشريفه
اركبلى وضيّق القيد
إحمى البلد من خليفه

هايا جاز بطلى قلاق(٢٣)
العايبه لم نجيها
لما تفضى جناين سباق
قوم اريّح البل فيها .

خربوا جنينه دا لسباق
وعنبها لما كان غريبى
خربوا جنينه لمعبد
صار الغرب يابو عزيزه
ميه وتسعين مرقد
حكم السفيره عزيزه
خربوا جنينه لمذكور
خزم كل الملاوى(٢٤)
ميه وتسعين مقرون
جابوا تروسها للقهاوى
ضربوا جنينه لمعبد
صار الغرب يا بو عزيزه

ميه وتسعين مرقد
حكم السفيره عزيزه
حد جناين العلام
واقف عليها لسمرسلامه
حوش البل يا واد دا حوش
من جناين ابو غديه
طلقنى وانا كنت محبوس
وهان العزيز عليه

جناين العلام ياروس
زى الخوات الشقاقه(٢٥)
طلقنى وانا كنت محبوس
زمان جيت هنا ف الرياضه

سيبوا جناين العلام
روحوا لجناين خليفه
خليفه ينظر من فوق
من فوق أبو عرف مايل
أيا عرب ميتى قانون(٢٦)
تسيبوا بلكم ف الجناين(٢٧)
اتبدى قمصان ويقول
خليفه قانون وقانون
إنقلعوها سجرات
ع السبع اللى قتلتوه
جايين على وخد تاره(٢٨)

زعق خليفه ويقول
يانار موقده فى حشاى

لاَ مْعَاى لاَ أَبِ ولاَ آخْ
ولاَ زُول سَانِدْ مْعَايَا



مِن طلّعِتِى ولَدِ شقّه
أنَا التُبّعِى كَان معِادِى
قَليِل الْخوات الأشقّه
أَموتْ لمْ أكِيدِ الأعَادِى

مِنْ يُومْ أمّى جَابِتَنِى
وَانَا فْ قُوم الْعزَايِمْ
لاَ فيْه يُومْ وِدلّعَتْنِى
ولاَ بنْت عَ الْفرْش نَايِمْ

مِنْ طلّعتِى ولَدْ زِيْنْ
ورَامِى علَى كِتفِى عبَايَه
مخَلّفتْش ولَدْ زِيْنْ
يقُول خلّى عنّك يا بايا

خلَيفه ندَمْ: كُلْ وَاحدْ وِسَعْدُه
بالذُلْ مَا عُدْتْ رَاضِىْ
بالصُوتْ نَادمْ يَا سعْدَه
قَالتلُه علاَمَك يَا بَايَا

•



يَا بِتّى صبحنَا مغَالِيبْ
وحِيَاة صدقْتْ لاَمَانَه
بعِيْنِى شُفت السَبْع والدِّيبْ
دَخَلْ علَيّه السرَايَا



يَا بتّى صبْحْنَا مغَاليبْ
وحْيَاةْ صدْقِتْ لاَمَانه
بعِينِى شُفْتْ الكَلْب والدّيبْ
دَخَل عليّه البْنَايَه

تقُولْه يَابُوى عَ البَدْر صلّى
والدُور كُلّه شكَيْته
أقُولك عَ اللى حَصلّى
منَامِى اللى رَأيْته

أنَا حلْمتْ والعَمَلْ كيفْ
من غيْرَكْ طَايِلْ بُوُنَه(٢٩)
حلمْت البَحرْ جَانَا فِ الصّيفْ
روّى بلَدْنَا الصَوْونَه(٣٠)



وحلْمتْ قَنْده كبِيْرَه
شيِلِتْهَا اربَع فرْسَانْ
وحلْمتْ عُود السّفينَه
يَا بُوى انْضَعْضَعْ ومَالْ

وحلْمت أربَعْ مدنَاتْ وقعُوا(٣١)
خلْف الصّدقْ مانقُولشْ
ودُولَه ضرُوا مَانفعُوشْ
كَانُوا ملُوكْ علَى أرْض تُونسْ

وحلْمتْ خلْقَاتِى قصرُوا
انشَندلِ اليُومْ دَا حَالى

علّى وْحُوشَة الْغَرْبِ جِسرُوا
هَجَمُوا الْغَنَمْ بِاللّيَالِى

خَلِيْفَه قَالْ بِكْفَاك شِهَاوِيْن(٣٢)
يَابِت مَتْقَلِيْش مَقَامِى
أَصْلْ الْحِلْمِ أبُو الشَّيَاطِيْن
يَا بِت سمَّى ونَامِى

قَالتْلُه يَا بُوى مَنَامِى مْجَرّبْ
يَامَاشِى علَى ضِل سِيْفَك
يَابُوى مَنَامِى مْجَرّبْ
تِشْرَقْ تِغْرَبْ بِكِيْفَك(٣٣)

خلّتْ خَلِيْفَه فَقّر لمَا هَامْ
مَعَاه مَنْطَقَه بْعُقَد خَالِى
ونَادَى علَى الْوَاد علاّمْ
علاّم بِلكْتَابْ جَالى(٣٤)

يَا علاّمْ اضْرُبْلِى رَمْلَكْ
يَا صَاحِب التِيْتَه لِيَه
يَا علاّمْ أضْرُبْلِى رَمْلَكْ
شَغَلْتَى مَنَام الصّبِيّه

يَا علاّم اضْرُبْلِى رَمْلَكْ
يَا بُو سِيْف كلّه جوَاهِرْ
يَا علاّمْ أضْرُبْلِى رَمْلِى
شَغَلْتَى مَنَامِ الأَوَاهِرْ

الْعلاّمْ ضَرَبْ دَا رَمْلُه
أَبُو الْعُرُوض النّضِيْفَه
عِرِف اللّى جَرَى فْ بَنِى هْلاَلْ
وَقَالُه طَهْبَجِتْ يَاخَلِيْفَه(٣٥)

أَفْضَلْ مَا قُلْنَا عَ الْحَبِيْب صلّى.

الهوامش

* الراوى: يوسف أحمد يوسف، ولد فى ٣ مارس ١٩٢٧، عمره ٦٩ عامًا، يقيم بقرية العقال المجاورة تمامًا لمركز البدارى، محافظة أسيوط، ورث رواية السيرة، وعزف الرباب، عن جده وأبيه، بدأ أداء السيرة والموال، واحتراف الفن الغنائى الشعبى، منذ كان عمره ١٣ سنة، عمل مع أكبر رواة المسيرة فى محافظة أسيوط (الريس حامد الأسيوطى) حتى وفاته، عام ١٩٩٤.

تاريخ الجمع: ١٨ و ٢٥ فبراير ١٩٩٦.

(١) منقلة: لعبة السيجة.

(٢) السلاوة: التسلية والترفيه.

(٣) جالتتله: جاءت إليه.

(٤) دخالى: بغزارة.

(٥) شقته: طلّته؛ دخلته؛ نزهته؛ زيارته.

- لاسجار: الأشجار.

(٦) يورسك: يرثك.

(٧) نسبة الزين: تنتسب إلى النبى (صلعم).

(٨) حيلى: قوتى؛ صحتى؛ طاقتى.

(٩) حيلى: بنفسى؛ بمفردى.

(١٠) قعت: قعدت.
(١١) مرت سرحان: امرأته؛ زوجته؛ زوجه.
(١٢) حساالله: عسى الله.
(١٣) ازيرت: تغطت.
(١٤) بكانه: مكانه.
(١٥) الزمق: الخصام؛ أو الغضب؛ أو الظرف الصعب.
(١٦) الشبارى: الجمل الذى يحمل هودجاً.
(١٧) لمَن: عندما.
(١٨) اتوسقوا: استوثقوا.
(١٩) عضا النبى: نسل النبى؛ نسبه.
(٢٠) أزعطها: أطردها.
(٢١) ندم: نادى.
(٢٢) ميتن عام: مائتى عِمّة.
(٢٣) قلاق: قلق.
(٢٤) الملاوى: المخالف؛ العنيد.
(٢٥) الشقاقة: الأشقاء.
(٢٦) ميتى: متى؛ منذ متى؛ كيف صار.
(٢٧) بلكم: جمالكم؛ إبلكم.
(٢٨) تاره: ثأره.
(٢٩) بؤونة: أحد الشهور القبطية.
(٣٠) الضؤونه: الضئيلة؛ الصغيرة؛ المحدودة.
(٣١) مدنات: مآذن.
(٣٢) بكفاك شهاوين: أى كفاك بكاءً وحزناً وتأثراً وحساسية زائدة.
(٣٣) تشرق تغرب بكيفك: أى افعل ما شئت، والمعنى أن حلمى سيتحقق، شئت أم أبيت.
(٣٤) جالى: جاء إليه.
(٣٥) طهبجت: أى (خرِبتْ)؛ انهارت؛ حدثت مصيبة.

حوار

بين ..

عبد الحميد يونس و فاروق خورشيد

الدكتور عبد الحميد يونس هو رائد الدراسات الشعبية في الجامعات العربية؛ فهو أول أستاذ لكرسي الأدب الشعبي الذي أنشئ في جامعة القاهرة، كما أنه درّس هذه المادة في كل الجامعات العربية، تقريبًا، إن لم يكن مباشرة، فعن طريق تلاميذه الذين تخرجوا عليه وتخصصوا في هذا الفرع من الدراسات التي كانت غائبة عن اهتمامات الجامعات العربية من قبل.. وقد انتخب الدكتور يونس في شهر أغسطس هذا العام رئيساً لجماعة القصص الشعبي التي عقدت أول اجتماع لها في تونس تحت رعاية الجامعة العربية. وقبل هذا بأسابيع تسلم الدكتور يونس جائزة مؤسسة التقدم العلمي في الكويت فرع الدراسات الأدبية لهذا العام والتي خصصت للدراسات في الفن الشعبي؛ وذلك لدوره الرائد في هذه الدراسات، وأبحاثه المتخصصة، وإضافاته العديدة والقيمة إلى حصيلة المعرفة العلمية في هذا الميدان. ومن قبل حصل الدكتور عبدالحميد يونس على جائزة الدولة التقديرية من المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة.

والدكتور عبد الحميد يونس من مواليد ٤ فبراير عام ١٩١٠، وعاش في حي السيدة زينب بالقاهرة، وكان عضواً في فريق كرة القدم بالخديوية الثانوية. وفي أثناء تدريب لهذه اللعبة اصطدمت رأس زميل منافس بوجهه، وأغمي عليه،

مجلة «العربي»، صفر ١٤٠٦ هـ - نوفمبر «تشرين الثاني» ١٩٨٥، العدد (٣٢٤).

وفي المستشفى عرف أنه في الطريق إلى فقد إبصاره الذي تم تدريجياً. وقد حاول الحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية رغم الظروف الجديدة التي أحاطت به، ونجح بعد محاولات، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية، ومنها حصل على درجة الماجستير عن سيرة الظاهر، والدكتوراه عن السيرة الهلالية، وانضم إلى جماعة الأمناء التي كونها أستاذه أمين الخولي.

أجرى الحوار معه فاروق خورشيد أحد الدارسين للأدب الشعبي والمهتمين بالسير الشعبية على الخصوص، وله عدة كتب مطبوعة في هذا الميدان، وله محاولات في ميادين القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي، وقد عمل فترة في إذاعة القاهرة، ودرّس مادة الإعلام في أكثر من معهد إعلامي عربي. وهو حالياً أستاذ متفرغ للأدب الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة، إلى جوار عمله الأصلي كاتباً أوأديباً متفرغاً.

***

قلت له في أول اللقاء: نحن متفقان في أشياء كثيرة، ولكني أحب أن نختلف في حوارنا.

قال: إن لم يكن هناك اختلاف، فلا حوار هناك.

قلت: هذا استهلال مريح، فوعد إذن ألا يغضب الأستاذ من تلميذه.

■ كل معرفة جديدة.. إعادة تركيب واكتشاف.
■ لا ألوم العلم واكتشافاته إذا سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم.

ضحك وقال: وتعدنى ألا يغضب التلميذ من أستاذه.

قلت: ما تعودنا فى حياتنا أن يغضب التلميذ من أستاذه؛ فله حق الريادة والأبوة والصداقة معًا، وكلها تجعل من الخلاف توجيهًا من الأستاذ لتلميذه عليه أن يفهمه ويدرك مغزاه، ويعدل مساره العلمى بمقتضاه..

قال: أدخلتنى فى متاهة، فلست أحسب أن المسافة بيننا تحتاج إلى كل هذا، ولو شئت لندخل فى الموضوع المطروح مباشرة.

جائزة مؤسسة التقدم العلمى

قلت: حصلت على جائزة مؤسسة التقدم العلمى فى الكويت، وهى أول جائزة تمنح لباحث عربى فى ميدان الأدب الشعبى، وقد نافسك فى الجائزة تلاميذ حقيقيون، كما نافسك فى الجائزة كل من كتب بحثًا فى الأدب الشعبى أو الفن الشعبى على العموم، فما تقييمك لهذا السلوك من ناحية، وما رأيك فى الجائزة من ناحية أخرى؟

قال: التقدم للجوائز حق مشروع لكل صاحب جهد علمى يرى أنه يؤهله للتقدم إلى الجائزة، وكلما ازداد عدد المتقدمين إلى جائزة زاد هذا من قيمتها وأهميتها؛ لأنه يعنى أننا قد أصبحنا من الثراء العلمى بحيث أفرز مجتمعنا نخبة كبيرة من أبنائه يعدون أنفسهم بالاجتهاد العلمى فى مختلف التخصصات العلمية، ومنها هذا التخصص وهو - كما تعلم - تخصص جديد فى ميدان الدراسات الأدبية العربية..

قلت: كثيرون من دارسى الفولكلور فى العالم العربى اليوم - وقد كثروا عدداً وعدة - يعتبرون أصحاب الدرس الأدبى، متطفلين على الدراسات الشعبية، ويصمونهم بأنهم يبحثون عن الفن الشعبى من مكاتبهم.. فما قولك فى هذا الموقف..؟

قال: الدراسات الفولكلورية فى العالم كله قامت على أساس من الدراسات الأنثربولوجية والسوسيولوجية والإثنولوجية، ومن هنا كان الاهتمام بها يستقطب دارس الاجتماع والأنثروبولوجيا.. وهؤلاء أساسًا يعتمدون على مناهج بحث مقررة علميًا من قبل، وتدور كلها حول الجمع الفولكلورى الميدانى، ثم التصنيف، ثم المقارنة، ثم تبادل المعلومة الفولكلورية، وتصنيفها آخر الأمر.. ونحن فى كل هذا فى مواجهة عمل ميدانى ومعملى بالدرجة الأولى، ولا مكان فيه لرؤية أصحاب الأدب ومناهجهم وتذوقهم الشخصى. ولهذا أنا لا ألوم الدارسين العرب الذين يقدسون هذه المناهج التى وإن تعددت إلا أنها تصب آخر الأمر فى معين واحد، وتتجه نحو هدف محدد، هو المزيد من الكشف عن المجهول الفولكلورى عند الشعوب، وخصوصًا الشعوب النامية والبدائية.. ولا شك أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد فى فهم التطور الحضارى للإنسان، وفى تحديد معنى الحضارة ومراحل تطورها سواء عند شعب ما بالذات، أو عند الإنسان بمعناه الأشمل والأكمل.. ولا شك، أيضًا، أن الكثير من نتائج هذه الدراسات قد أفاد من أرادوا قيادة الشعوب البدائية، أو التى مازالت تعيش فى مرحلة متخلفة وفى بلاد غنية بالثروات الطبيعية المهملة لتطويع هذه الشعوب لإرادة من يستغلون نتائج الدرس والبحث الفولكلورى استغلالاً سياسيًا، أو بمعنى أصح استعماريًا..

الشعوب النامية

قلت: لا أظن أننا نلوم العلم واكتشافاته إذا ما سخره رجال السياسة والاستعمار لأهدافهم؟

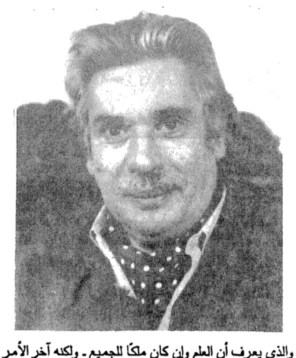
قال: بالطبع لا، ولكنى أقرر حقائق هامة لابد من وضعها فى الاعتبار الجاد عندنا نحن بالذات؛ فنحن من هذه الشعوب التى تدرس - وما تزال - مجال جمع فولكلورى وتصنيف وبحث..

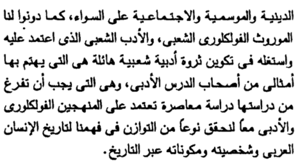
قلت: نعود إلى سؤالنا الذى جر إلى كل هذا الحديث.

قال: نحن فى صميم الإجابة عن سؤالك.. إن الكثير من أجزاء مجتمعنا - وخصوصًا فى إفريقيا، وفى المناطق البدوية البعيدة عن مركز الحركة الحضرية - ظلت بعيدة عن نظر الجامعين الفولكلوريين القدماء، من أصحاب كتب الرحلات وكتب الطرائف وكتب العلم المجمع والمختلط. وهؤلاء تستهدفهم الأبحاث الجديدة بتركيز واهتمام زائد.

أما باقى أجزاء مجتمعنا - الذى تطور وتحضر، بل قاد الحركة الحضارية فى مراحل متعددة من التاريخ الإنسانى - فهى قد تم مسحها فولكلوريًا على أيدى المؤلفين القدماء، فدونوا لنا العادات والتقاليد، وأثبتوا لنا الطقوس والاحتفالات







الدينية والموسمية والاجتماعية على السواء، كما دونوا لنا الموروث الفولكلورى الشعبى، والأدب الشعبى الذى اعتمد عليه واستغله فى تكوين ثروة أدبية شعبية هائلة هى التى يهتم بها أمثالى من أصحاب الدرس الأدبى، وهى التى يجب أن تفرغ من دراستها دراسة معاصرة تعتمد على المنهجين الفولكلورى والأدبى معاً لنحقق نوعاً من التوازن فى فهمنا لتاريخ الإنسان العربى وشخصيته ومكوناته عبر التاريخ.

قلت: بالفعل، الإنسان يحس فى قدرة التلاعب بمكونات الشعب الواحد بتعمق حقيقى فى فهم الفروق الدقيقة، وكيفية إثارة النعرات، وخلق القلاقل الطائفية والعرقية فى كل مكان فى العالم العربى الآن، وهذا لا يمكن أن يتم إلا بدراسة عميقة ووافية للجذور، وما الجذور إلا البدائيات الفولكلورية لكل مجتمع.

قال: أنت معى إذن، ولكن ليس معنى هذا أن نتوقف عن الدراسة، بل لابد من الاستمرار فيها وبسرعة، ولكن على الدارسين الفولكلوريين أن يحرصوا على مادتهم المجموعة، وأن يوظفوها، وبسرعة، فى إرساء المفاهيم الاجتماعية السياسية الصحيحة، وأن يقدموا نتائج دراساتهم لنا أولاً، ثم بعد هذا لأصحاب الأموال الممنوحة والأجهزه المبذولة والعناية والرعاية المالية. وأن يكونوا على حذر وهم يعملون: حذر العارف والفاهم، وحذر الوطنى الذى يعمل لبلاده وقومه أولاً، والذى يعرف أن العلم وإن كان ملكًا للجميع - ولكنه آخر الأمر ضرورة قومية فى عملية التنمية الاجتماعية، وضرورة قومية فى عملية التوحيد لا التفريق، وعملية البناء لا الهدم، وعملية خلق المعنى القومى لا المعنى الطائفى أو العرقى.. وأنا واثق أن كل الدارسين العرب - أيًا كانت الجامعات التى تشرف على دراساتهم الفولكلورية، يعرفون هذا الخط، ويدركون دورهم المهم.. ويضعون نصب أعينهم أن الخصوصية الفولكلورية كالبيئة أو مجموعة، إنما هى أحد المكونات أو اللبنات للكل الفولكلورى العربى العام؛ فالخاص الشديد الخصوصية إنما هو وسيلة رئيسية لمعرفة العام المشترك فى المكون العربى الكلى.. ونحن أصحاب الدرس الأدبى نستفيد من هذه البحوث الميدانية كل الاستفادة، ونعيد تقييم نتائج أبحاثنا السابقة طبقاً لمتغيرات الكشف العلمى الفولكلورى المتجدد على أيدى أصحاب البحث الميدانى. ومحاولة الهجوم على الدراسة الأدبية للأدب الشعبى محاولة - فى رأيى - تحتاج إلى وقفة طويلة؛ لأن الدراسات التى قام بها أصحاب الدرس الأدبى للموروث الشعبى قادت - وتقود دائمًا - إلى المعنى القومى، وأبرزت - وتبرز دائمًا - وحدة الموقف ووحدة المعاناة ووحدة الأمل..

قلت: لعل هذا كان من أسباب المحاولات الدائمة التى بذلت لصرف أصحاب الدرس الأدبى عنها، مرة باعتبارها من (تخاريف) العامة، ومرة باعتبارها من الأدب الجنسى،

■ الموروث الشعبى يحقق التوازن فى فهمنا لتاريخ الإنسان العربى.
■ الإضافة هى الحياة.. وهى تمرد على القديم وتقديم للجديد.

■ الأدب يجب أن يكون قائماً على المعايشة الحقيقية.. ومعبراً عن الواقع.
■ فقدت قدرتي على الإبصار عندما أصبت وأنا ألعب كرة القدم.

كما حدث لألف ليلة وليلة، ومرة باعتبارها تخرج من محيط العمل الأدبى الفصيح..

قال: يخطئ من يظن أن أصحاب الدرس الأدبى يلوون عنق هذه الأعمال الشعبية لتنطق بالمعنى القومى، وبالعطاء البناء؛ بل الحقيقة هى أن هذه الأعمال نفسها صاحبة الموقف والرسالة، وأحسب أن الدرس بعد لم يكمل عملية استكشافها واستنطاق كل أبعادها وأعماقها.. وهى مهمة نكلها بكل ثقلها وعنائها إلى أصحاب الغد من الدارسين فى الأدب الشعبى، وفى الأدب العربى بعامة.

الأدب والحياة

قلت: ألا ترى أن الأدب هنا تشابك مع السياسة إلى حد ما؟

قال: بل قد تشابك مع الحياة، فنحن من مدرسة الفن والحياة.. وإذا كان غيرنا يجد أن العلم والفن والأدب وسيلته إلى السيطرة والقوة، فلماذا لا نفعل نحن هذا أيضاً؟ سأحكى لك تجربة من حياتى أنا.. عندما كنت طالباً فى المدرسة الخديوية كنت فى فريق كرة القدم بالمدرسة، وحدث فى أثناء التدريب أن اصطدم رأس أحد اللاعبين بوجهى، فأغمى على، وعندما أفقت وجدت الدنيا تظلم فى عينى، ونقلونى إلى المستشفى، وبعد عدة عمليات فقدت الأمل فى الاستعادة الكاملة للإبصار، ولكن هذا لم يثننى عن مواصلة الدراسة. وبعد توقف عامين كاملين تقدمت إلى امتحان (البكالوريا) وهى المقابل للثانوية العامة هذه الأيام.. وبعد عدة محاولات نجحت فى الحصول على هذه الشهادة التى تؤهل للالتحاق بالجامعة.. وقد حاولت الالتحاق بكلية الحقوق؛ لرغبتى فى ممارسة العمل السياسى الذى كانت شهادة الحقوق - أيامنا - هى الباب الأمامى إليه، ولكنى لم أنجح فى هذا؛ فقد كان فقدى للبصر عاملاً أساسياً فى هذا الإخفاق.. واتجهت إلى كلية الآداب، وكانت رغبتى الأولى أن أدخل قسم الفلسفة لأنى كنت أريد أن أدرس الحياة الاجتماعية لأن الدراسة فى هذا القسم وقتنا كانت تشمل دراسة الفلسفة والاجتماع معاً.. كما كنت أفكر فى الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية؛ فقد كنت ولوعاً بقراءة الأدب الإنجليزى، وكانت لى بعض الترجمات المبكرة لقصص ومقالات ظهرت فى بعض المجلات، وهنا حدثت ظاهرة غريبة - هى التى أقصدها بكل هذا الاستشهاد؛ فقد بدأ الاهتمام بشأنى يأخذ شكلاً لافتاً وذلك من بعض الجمعيات الدينية والإنسانية الخيرية، بل وجدت أن بعض السيدات الأجنبيات والمصريات من غير المسلمات يتصلن بى ويعاوننى فى السير والقراءة والكتابة.. وجدت سيلاً من الكتب يتدفق على، والمدهش أن كل هذه الكتب ترتبط بالدين المسيحى. وبلغت المسألة حد الخطورة حين وجدت رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب وهو رجل إنجليزى، يدعونى إلى الكلية، ويعرض على بنفسه أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية، وقال لى إننى سألقى كل العناية والرعاية، وأننى بعد النجاح والحصول على الليسانس يمكن أن أكمل تعليمى فى انجلترا. وأخبرنى، أيضاً، أنه سيخصص لى سكرتيراً يقودنى فى الطريق ويقرأ لى ويكتب باللغة الإنجليزية.. وأخبرنى أن عنده فكرة مسبقة عن اهتمامى باللغة الإنجليزية وتفوقى فيها، وأنه يتوقع لى مستقبلاً زاهراً فى دراستى بالقسم..

الإضافة أولاً والإضافة أخيراً

قلت: ومع هذا لم تدخل قسم اللغة الإنجليزية.

قال: قلت لك إن العملية التبشيرية كانت قد اتضحت لى.. وأنا عندما أجد أمامى إغراءات غير مبررة أتردد وأعيد التفكير محاولاً معرفة ما الذى يكمن وراء كل هذه الإغراءات.. ومع هذا كان من الممكن أن أدخل قسم اللغة الإنجليزية لولا أننى سألت نفسى سؤالاً مهماً دائماً ما أطرحه على نفسى عندما أجد نفسى فى مفترق طريق، والسؤال هو: ما هى الإضافة الحقيقية التى سأضيفها أنا إلى دراسة الأدب الإنجليزى؟ وعلى هذا دخلت قسم اللغة العربية وكلى أمل أن تقودنى الدراسة إلى إضافة شيء جديد.

- ما الذى رجح دخولك قسم اللغة العربية يا دكتور؟

قال: شخصية الدكتور طه حسين، كنت معجباً به كمثل للقدرة على التغلب على الظروف الشخصية القاهرة، وشق الطريق بالإرادة والمعرفة، وكنت قد قرأت له قبل ظروفى البصرية فصوله التى كان ينشرها من كتابه الأيام فى مجلة الهلال.. كما أننى لاحظت أنه بالفعل أحدث إضافة لدراسة الأدب العربى أثرت على أجيال الدارسين من بعده.

قلت: كررت كثيراً كلمة الإضافة بوصفها شيئًا مهمًا وضرورياً فماذا تعنى بها؟

قال: الإضافة هى الحياة.. فليس معقولاً أن يتقدم جيل للدرس والبحث دون أن يكون هدفه الأساسى هو الإضافة إلى ما هو قائم وموجود، والإضافة فى هذه الحالة تمرد إلى حد ما، وتقديم الجديد إلى أبعد حد.. وعندما دخلت قسم اللغة العربية بكلية الآداب كان هذا الوضع قائمًا.. كان هناك من يدرس اللغة العربية والأدب العربى بطريقة محافظة جداً، وكان هناك المتمردون والثائرون، والمتطلعون إلى الإضافة أو إتاحة الفرصة لخلق هذه الإضافات المتعددة. فمثلاً أنا وجدت مدرس النحو فى الكلية يصر على نفس التعريفات التى تعلمها فى مدرسة محمد على الابتدائية، بينما كان هناك أساتذة يعاونون على الرؤية الجديدة فى كل شىء، ومنهم الأستاذ إبراهيم مصطفى، وأستاذى أمين الخولى الذى أدرك أننى مرتبط بالمجتمع، ومرتبط بالحارة، مرتبط بالقرية. وكنت أرى أن الكثير من دراستنا لا تتناول الأشياء الحقيقية، أنا لا أعنى العامية كلغة، وإنما أنا أعنى المعايشة، أن يكون الدرس ابن الحقيقة والواقع..

أدب الثورة

قلت : لكى يكون درس الأدب مبنياً على المعايشة يجب أن يكون الأدب نفسه قائمًا على المعايشة الحقيقية، ومعبراً عن الواقع..

قال: وهذا ما أعنيه، وأنا صغير كان إعجابى الشديد بأدب سنة ١٩١٩ أدب الثورة: أدب الخطب والشعر والزجل والأغانى الذى ترجم عن مخاض الثورة، ثم عن ثورة الشعب على الاحتلال. وهذا ما دفعنى عند الانتهاء من الليسانس أن أتجه إلى دراسة أدب سنة ١٩ فى الماجستير باعتباره أدباً معايشًا يتضمن، بلا شك، أدبًا شعبياً حيًا. وقد وافق أستاذى أمين الخولى على هذه الدراسة، ولكن واجهتنى صعوبة جمع المادة، فقد كانت متناثرة، ولم يكن تتبعها يلائم ظروفى الخاصة، وبهذا اتجهت إلى دراسة أدب (بين بين) فكانت دراستى للماجستير عن الظاهر بيبرس، ورغم صعوبات الدرس فيها إلا أن مشاكلها كانت أخف من مشاكل الدكتوراه التى واجهت فيها صعوبات حقيقية وخصوصاً من جانب العنصر المحافظ فى الكلية. وكانت الدراسة فى الدكتوراه كما تعرف عن السيرة الهلالية.

القرية والسيرة الشعبية

قلت : ولماذا السيرة الهلالية بالذات؟

قال: هناك سبب شخصى؛ فعندما كنت أذهب إلى القرية كنت أسمع الشاعر ينشد هذه السيرة، وكانت القرية منقسمة بين من ينتسبون إلى القيسية وبين من ينتسبون إلى الهلالية. كما أننى وجدت فى (خزنة) الكتب فى البيت نسخة قديمة جداً من الهلالية قرأتها فى وقت مبكر. وقد أحسست أن القرية تعيش فى السيرة، بل إن السيرة تؤثر فى العادات والتقاليد، بل فى الأزياء وطريقة الكلام، أيضًا ،عند الناس.. والواقع أن معظم معلوماتى أستقيها من الملاحظة قبل القراءة. ومن هنا كان عملى يتجه إلى حد كبير إلى الاستفادة من الدرس الميدانى إلى جوار الاستفادة من القراءة والتدوين.

قلت: عفواً، لست أفهم هذه النقطة..

قال: أعنى بالنسبة لظروفى البصرية الخاصة؛ أنا بالفعل أتمتع بذاكرة بصرية قوية، وهى ذاكرة لونية - ولونية معقدة أيضًا - والقراءة والكتابة وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئى.. والشعر عندى يتحول إلى مجموعة نغمات، هذه النغمات تتحول إلى صور يمكن رؤيتها بوضوح من خلال العقل الإنسانى فتتحول إلى معنى واضح. وهذه الظاهرة، أيضًا تتمثل عندى فى الإيقاع المصاحب للكلام، وهو ما يصل فى صورته الأخيرة إلى الرقص. ولكن فى صورته الفنية يمثل الإيقاع إضاءة للكلام، وأنا أقول لطلبتى دائمًا إن الحركة والإشارة والإيماءة جزء من الإبانة.. وهذا هو الذى جعلنى أكثر حساسية لما حولى، وأكثر استفادة من الملاحظة الدقيقة لكل ما أسمع..

قلت: فكأن كل معرفة جديدة، عندك، إعادة تركيب.

قال: إعادة تركيب واكتشاف، ومن هنا كانت متعة الدراسة الشعبية عندى؛ فهذا الميدان إضافة إلى عطائنا الأدبى من ناحية، وإلى دراساتنا الاجتماعية بالمعنى العام من ناحية أخرى.. وبعد هذا أصبح الدرس الشعبى استمراراً للتواصل التخصصى، واستمراراً - فى نفس الوقت - لمحاولة الكشف، فأنا

إلى الآن أكتشف. وأنا أقول لتلامذتى دائماً إن التخصص ليس شيئًا مغلقًا، بل لابد من الإضافة والكشف، الاستفادة من المناهج الجديدة التى تقوم على العمل الميدانى والملاحظة الواقعية.

قلت: أنت تكلف الدارس أن يستفيد ممن هو قبله، ولكن على ألا يردد ما قبله دون إضافة.

قال: على المستوى الفردى هذا صحيح، ولكن على المستوى العام هناك، أيضاً، ملاحظة هامة.. فمن سوء الحظ أننا لا ننظر نظرة علمية تكاملية إلى الدراسة الجامعية، بمعنى أن كل من صادفته فكرة يسجلها للدراسة الجامعية ويوافق عليها الأستاذ، ويوافق عليها القسم دون مراجعة للدراسات الجامعية السابقة؛ إنما يجب - قبل الموافقة على دراسة علمية جديدة - أن نراجع ما تم، ونخطط لما ينقصنا فى مجال البحث العلمى.

التخطيط للدراسة الجامعية

قلت: تعنى داخل التخصص الواحد فى جامعة بذاتها.

قال: بل أعنى داخل التخصص الواحد فى كل الجامعات العربية ككل، بحيث تتكامل الدراسات؛ فثقافتنا واحدة، وهمومنا واحدة، وكل بحث جديد يلقى إضاءة على تراثنا كله، فيجب إذن أن نشترك فى التخطيط لكيفية أن تسير الدراسات فى نقلات متتابعة، ولا تكرر دراسة سبق أن قدمت لجامعة أو أخرى فيضيع الجهد ولا نحصل جديداً.

قلت: لا يختلف أحد على أهمية هذا، ولكن هناك ملحوظة مهمة بالنسبة لإنتاجك، فأنت كما تهتم بالأدب الشعبى تهتم اهتماماً واضحاً بالترجمة..

قاطعنى قائلاً: هذا تكامل فى العمل؛ فالاكتشاف لا ينبغى أن يسير فى اتجاه العمق فقط؛ وإنما ينبغى أن يتجه أيضاً، إلى الحياة المعاشة حولنا، والحياة العلمية حولنا لن نعرفها إلا بالقراءة فى اللغات الأخرى وترجمة ما فى هذه اللغات إلى العربية. وفى عهد الصبا كان اهتمامنا بالاطلاع بالإنجليزية كبيراً، ومن حسن حظنا أن المجلات الإنجليزية والكتب كانت ترد وكانت رخيصة الثمن.. وفكرنا أن نترجم دائرة المعارف البريطانية، وكانت فكرة طموحة، واتصلنا بهم فطلبوا ثلاثة ملايين جنيه استرلينى، وكان هذا فى الثلاثينيات، وبالطبع ماتت الفكرة. وأخذنا نترجم بعض القصص والمقالات وننشرها فى المجلات الثقافية إلى أن نبعت عند واحد منا، هو الدكتور محمد ثابت الفندى، فكرة أن نترجم دائرة المعارف الإسلامية، على أن نستفيد من الأساتذة المتخصصين فى الرد على آراء المستشرقين فى بعض المواد. وبدأنا العمل بالفعل، ثم توقف المشروع لأسباب مالية وإدارية، ولكنى لم أتوقف عن الترجمة حتى الآن، فأنا من هواة الترجمة.

قلت: أى أن الترجمة تدخل فى إطار الهواية.

قال: هى هواية وهى عمل؛ فالترجمة مكابدة حقيقية، فليست المسألة تحويل الألفاظ من لغة إلى لغة، ولا ترجمة المعانى، وإنما المهم هو ترجمة المضامين الفنية وخصوصاً فى الشعر والقصة والمسرح.

قلت: يثور سؤال، هنا، عن قدرة اللغة العربية على التعبير عن هذه المعانى والمضامين.

قال: لا تنس أن اللغة العربية احتفظت بكيانها ثابتًا مدة طويلة، وإضافة مفردات جديدة إليها عمل صعب، ولكننا كنا نتغلب على الصعوبات بعملية نحت وتغيير، دون أن نغير من تقاليد اللغة العربية نفسها. وقد حاولنا نقل العامية إلى الفصحى ولكن بحذر.

قلت له: بمناسبة العامية، ألا ترى تناقضًا فى أن تكون أستاذاً للأدب الشعبى ولا تكتب بالعامية؟

قال: أنا لا أكتب بالعامية؟ لأن لغتى هى العربية أفكر بها وأكتب بها وأترجم بها أيضًا، والأدب الشعبى ليس أدب العامية، وإنما أدب العامية جزء منه يدرس ويناقش.. وأنا أحتفى بالنص العامى وأحاول فهمه، ولكنى حين أكتب عنه أكتب عنه باللغة الفصحى. وهذه مشكلة قديمة وأزلية، أعنى مشكلة الفصحى والعامية، ولكنها بالنسبة لنا محلولة؛ لأن النص العامى لا يأخذ صفة العروبة العامة، أو لا يصبح من الأدب الشعبى العربى بعامة إلا إذا جاء من يصوغه بلغة الأدب الشعبى، وهى فصحى - أو قريبة جداً منها - ولا تحتفظ من العامية إلا ببعض العلاقات الفولكلورية العامة. ولكنها آخر الأمر تقريب للعاميات العربية المختلفة، وتقريب بينها والفصحى الأم، المهم أن يكون الاتجاه - كما قلت معك فى أول الحديث - إلى التوحيد لا إلى التجزئة، والعربية الفصحى تجمع وتحقق الارتباط، وهى قابلة لامتصاص الخلافات والبحث عن صيغ عامة تحقق الالتقاء الثقافى والفكرى، حتى الشعبى منه فى كل المنطقة العربية.

عبد العزيز رفعت

أكدنا - فى دراسة سابقة - أن الحكايات الشعبية أعمال فنية لها خصوصياتها الجمالية، ومع ذلك فهى - ككل الأعمال الفنية - تمثل كيانات مكتملة، ومنغلقة على ذواتها بالمفهوم الذى عنيناه بمصطلح «انغلاق»[1]. بيد أن هذا التأكيد من جهتنا يصبح غير ذى موضوع ما لم يعزز بتأكيد آخر - على جانب عظيم من الأهمية - هو أن هذه الكيانات نفسها كيانات حية «ديناميكية»، أمكنها ويمكنها - خلال رحلتها فى الزمان والمكان - أن تقترض من بعضها البعض، ومن الواقع، دون أن تختل أبنيتها، أو أن تذوب أشكالها وتختلط بطريقة لا تسمح بتعيينها، الأمر الذى يجعلنا ننظر إلى هذه الخاصة الديناميكية للحكاية وكأنها مبدأ من المبادىء الفنية التى روعيت فى إنشائها، أو لنقل أساسًا من الأسس التى يرتكز عليها بناؤها بسبيل بقائها وانتشارها ونموها.. فالحكايات تجدد نفسها باستمرار طالما تُروى، وتنمو لا عن طريق الانقطاع والبدء من جديد؛ بل عن طريق التواصل المستمر لاستبدال وتبادل الموتيفات واندماجها فى علاقات جديدة، تتولد بمقتضاها حكايات أخرى رائعة ومدهشة.

هذه الخاصة الديناميكية للحكاية أدت - كأحد العوامل المعتبرة - إلى تماثل وتشابه الكثير من الموتيفات فى العديد من الحكايات لدى العديد من الشعوب. واسترعت هذه الظاهرة (تماثل وتشابه الموتيفات الحكائية) أنظار دارسى الحكاية الشعبية، وأثمر توجههم نحو دراستها على المستوى النظرى القول بنظريتين مهمتين، هما: نظرية الانتشار (الأصل الواحد) ونظرية الأصول المتعددة. وعلى المستوى العملى أثمر هذا التوجه عملاً جليلاً هو فهرست موتيفات الأدب الشعبى "Motif Index of Folk Literature" لعالم الفولكلور الأمريكى ستيث طومسون "Stith Thompson"، والذى يعد واحداً من أهم الإنجازات فى تاريخ علم الفولكلور، بل لعله أهمها على الإطلاق. وهو يصنف الموتيفات فى ثلاثة وعشرين باباً [تدل عليها حروف أبجدية لاتينية كبيرة - Capital]، ولكل باب من هذه الأبواب مداخله الخاصة التى تحمل أرقاماً

مسلسلة [تبدأ من الصفر فى كل باب] وهذه الأرقام المسلسلة فى المداخل تخضع للتقسيم المئوى، الذى يخضع بدوره للتقسيم العشرى، بحيث يمكن التوسع فى أية نقطة يحتويها الفهرست إلى أقصى حد ممكن. وترد الأبواب فى الفهرست على النحو التالى:

A ـ موتيفات ميثولوجية. B ـ الحيوانات.

C ـ المحظورات. D ـ السحر.

E ـ الموتى. F ـ العجائب.

G ـ الغيلان. H ـ الاختبارات.

J ـ الحكماء والحمقى. K ـ الخداع.

L ـ انعكاس الأوضاع. M ـ ترتيب المستقبل.

N ـ الصدفة والقدر. P ـ المجتمع.

Q ـ الثواب والعقاب. U ـ طبيعة الحياة*.

R ـ الأسرى والمطاردون. S ـ القسوة غير الطبيعية.

T ـ الجنس (Sex). V ـ الدين.

W ـ سمات الشخصية. X ـ الفكاهة*.

Z ـ مجموعات متنوعة.

والواضح بشأن هذه الأبواب أنها محددة بدقة، حتى أن الباب الأخير منها لا تقتصر وظيفته فقط على مجرد السماح باستيعاب كافة الموتيفات التى يتعذر على الباحث إدراجها تحت الأبواب الأخرى، وإنما يتعدى هذه الوظيفة إلى كونه يعمل بمثابة ضمانة كافية لدقة التصنيف المطلوبة. ومع ذلك فإن المشكلة المؤرقة لا تكمن فى تحرى هذه الدقة، بل هى تكمن أساسًا فى تعريف الموتيف ذاته. يقول طومسون بهذا الصدد: «لقد وجدت أن أصعب سؤال يمكن أن يوجه إلىّ بشأن هذا الفهرست ربما يكون السؤال المهم ـ (ما الموتيف؟). وليس لهذا السؤال جواب قصير سهل؛ إذ توجد فقرات معينة فى الرواية يحرص رواة القصص على استخدامها، وهذه الفقرات هى المادة التى تنسج منها الحكاية. فإذا كان لها فائدة حقيقية فى تكوين الحكايات، فإن نوعيتها لا تؤثر مطلقًا فى اعتبارها (موتيفات) تكوين. وفى الواقع يكون لبعض الأشياء طابع خاص يسبغ عليها أهمية بعينها، تجعل الإنسان يتذكرها على الدوام، على غرار التعريف الشائع الذى يحدده الصحافيون للخبر ـ إذا عض كلب إنسانًا فذلك ليس بخبر، أما إذا عض الإنسان كلبًا فذلك هو الخبر. فالتجارب اليومية من النادر تذكرها إذا لم يمسها شىء غير عادى، فى حين أن عالم ما وراء الطبيعة، مثلاً، يكون عادة بعيداً عما هو عادى فى الحياة اليومية، ولذلك يشكل (موتيفات) جيدة للرواية. وبصفة عامة، يمكن القول إن (الموتيفات) تتعامل مع أشياء بعينها ـ مع آلهة وأنصاف آلهة، مع أجسام سماوية حينما تكون مواصفاتها غير تلك التى ترد فى كتب علم الفلك، مع أصول الحيوانات وعاداتها حينما يختلف ذلك عن دروس معاهد علم الحيوان، وكذلك تتعامل مع الحيوانات الغريبة وغير العادية التى لا توجد فى الكتب المدرسية، ومع الممنوعات على اختلاف أنواعها مما لا يذكر عادة فى لوائح القانون، ومع الموضوعات السحرية، والمظاهر المتنوعة للموتى، والمخلوقات العجيبة كالغول وما شابهه، والأناسى المفزعة، وخبطات الحظ، والممارسات الاجتماعية غير العادية.. إلخ. أو قد يكون (الموتيف) مجرد حدث بسيط من أى نوع، يروى لأنه يتضمن شيئاً فكاهياً، أو لأنه يدهش السمع. وكذلك (موتيفات) أخرى كثيرة لا تزيد عن كونها انعكاسًا لعالم المعتقد الذى يشكّل خلفية الرواية»(٢).

وهكذا، فإن الموتيف ـ كما يبدو من توضيح طومسون له ـ ليس هو بالضبط العنصر "Element" بمفهومه المتعارف عليه فى نظرية النقد، بل إن استخدامه وفقاً لهذا التوضيح نفسه فى السياق العلمى الفولكلورى يختلف عن استخدامه فى السياقات الأخرى غير الفولكلورية، كالفن والأدب. وتمثيلاً لذلك، فإن الأم، وهى عنصر وفقاً لمفهوم العنصر فى النظرية النقدية، لا تعتبر موتيفاً وفقاً للمفهوم الفولكلورى للموتيف؛ أما الأم القاسية فهى تعتبر موتيفاً، لأنها بهذه القسوة ـ على الأقل ـ تخرج من حيز العادى إلى حيز الغريب، أو من حيز المألوف والطبيعى إلى حيز اللامألوف واللاطبيعى. فالموتيف فى النظرية الفولكلورية ليس هو العنصر العادى، وإنما هو العنصر الذى يتوافر على شىء ما يجعل له قيمة محققة.. قيمة يتنقل بها بين حكايات كثيرة متنوعة، ممتلكاً بذلك وظيفية مؤكدة، ليس فقط على مستوى الحكاية، بل وعلى مستوى الخطاب أيضاً؛ إذ هو يدهش المستمعين، أو يضحكهم، أو يثير انتباههم، أو يوقظ ترقبهم لفعل، أو يحمل لهم معنى، أو يمثل لهم قيمة معينة.. إلخ، وقد عرّفه «طومسون» على أنه: «أصغر عنصر روائى له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من التقاليد/ المأثورات فى ثقافة معينة»(٣).

هذا وقد تقوم القصة الشعبية ـ كما أوضح طومسون ـ على موتيف واحد، كما قد تقوم على أكثر من موتيف، «إلا أن القصة التى تحتوى موتيفاً واحداً

لابد لها من أن تستخدم عدداً من المكونات الثقافية العامة التى لا ينظر إليها من وجهة نظر (تصنيف) الطراز والفهرسة على أنها موتيفات. فجملة: كان هناك فلاح يملك منزلاً وفأساً ـ تحتوى على عناصر ومركبات ثقافية عامة منها مفهوم الفلاحة، ومفهوم الملكية، ومفهوم السكنى، ومفهوم المنزل، ومفهوم حجم المنزل، ومفهوم القيمة، ومفهوم الفأس، ومفهوم عزق الأرض، الذى يرتبط بدوره بمفاهيم التقنيات المستخدمة فى الفلاحة. والجملة نفسها تكوِّن مكوناً قد يكون أساسياً فى قصة، ولكنها لا تحتوى على أية موتيفات. فإذا ما أضفنا إليها: ثم باعها نظير ثمن معقول تسلمه نقداً، وعاش مع زوجته فى سعادة ـ نكون قد أضفنا مكونات ثقافية أخرى، ولكننا لم نضف موتيفات. أما إذا أضفنا: وذات يوم رأى فى حلم من أخبره أن فى منزله كنزاً، وأن فأسه هى الأداة الوحيدة التى تفتح هذا الكنز ـ فإن الموقف يتغير بظهور العناصر غير العادية، وهى: الحلم المنبىء، والكنز، وأن الكنز لا يفتح إلا بأداة معينة. وكل تلك المكونات هى فى الواقع موتيفات»(٤).

ومع أنه لا يمكننا التردد فى اعتبار الموتيفات معطيات حكائية تبدو دائماً مستحقة للذكر، إلا أنه لا يمكننا الحديث عنها باعتبار أنها متساوية الأهمية داخل العمل الحكائى. وقد أشارت أنا برجيتا روث Anna Birgitta Rooth ـ فى دراستها عن «دائرة سندريللا» ـ إلى ذلك، وأكدت وجود اختلافات وظيفية وتركيبية فى عمل الموتيفات، وبناء على هذا قسمت الموتيفات إلى طبقات تبعاً لأهمية الدور الذى تلعبه الموتيفة فى القصة. فهناك ما تسميه «الموتيفة الأساسية»، تلك التى يؤدى إسقاطها إلى حدوث خلل بنائى أو روائى خطير فى بناء السرد. وهناك ما تسميه «موتيفة التفاصيل»، وهى الموتيفة ذات الأهمية الجانبية، والتى يقتصر عملها على المساعدة فى توضيح أو استكمال الأحداث المؤدية إلى تحقيق الموتيفة الأساسية. ومن أمثلتها الموتيفات الخاصة بالوصف وعناصر التشويق وإطالة الأحداث(٥).

أما «توماشفسكى» فهو يعالج الموتيفات ـ فى نظريته عن الأغراض ـ من ناحية أهميتها للمتن الحكائى والمبنى الحكائى. فالموتيفات التى لا يمكن الاستغناء عنها يسميها «حوافز مشتركة»، وهى تلك التى تتسم بأهمية بالغة بالنسبة للمتن الحكائى (الفابولا)؛ إذ إن حذفها يمس رابط السببية الذى يوحد الأحداث. أما الموتيفات التى لا يخل حذفها بالتتابع الزمنى والسببى للأحداث فيسميها «حوافز حرة»، وهى تلك التى تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددةً بناء العمل الحكائى(٦). وهكذا تقابل «الحوافز المشتركة»، عند توماشفسكى، «الموتيفات الأساسية»، عند روث، كما تقابل «الحوافز الحرة»، موتيفات التفاصيل.

ومن جهة ثانية يصنف توماشفسكى الموتيفات حسب الفعل الموضوعى الذى تصفه، فهى إما أن تكون ديناميكية تغير الوضعية القائمة، أو أن تكون قارة لا تغير الوضعية القائمة. وتكون الحوافز الحرة فى العادة موتيفات قارة؛ لكن ليست كل الموتيفات القارة حوافز حرة(٧).

ومادام الأمر كذلك، فإن الوقائع (الأحداث) فى الحكاية الشعبية هى التى تمثل الغالبية العظمى لموتيفاتها. فالموتيفات الخاصة بالشخصيات ـ على سبيل المثال [زوجة الأب/ الأم القاسية/ الزوجة الخائنة/ الأب المتجبر.. إلخ]. وكذلك الخاصة بالأشياء والأدوات السحرية [طاقية الإخفاء/ البساط السحرى/ لبن اللبؤة الشافى/ الشعرة التى تستدعى بها المهرة الجنيِّة وما شابه ذلك] على الرغم مما لهذه الموتيفات من مفهوم مستقل فى المداخل الفهرسية، فإنها تعمل فى الترسيمة السردية المنظمة للحكاية باتجاه تدعيم وقائعها؛ إذ إن خصائص الشخصيات ـ على ما أسلفنا فى دراسة سابقة ـ تتم ترجمتها إلى أفعال، أى إلى أحداث حكائية(٨). والعناصر المساعدة من مختلف الأشياء والأدوات السحرية ووسائل التعرف والاستدعاء تعمل فى الحكاية بصفتها وسائط لأفعال، مكتسبة بذلك وظيفة فنية، أو أنها قد تظهر فى الحكاية باعتبارها نتائج لأفعال، منطوية بذلك على مضمون اجتماعى. وكاستراتيجية عامة وشاملة تمتلك الحكاية بنية متماسكة، تقوم على علاقات تراتبية، زمنية وسببية، وعلى تقابل مزدوج، ومواجهة لشخصيات ذات أهليات متفاوتة ومقاصد متصارعة فى غالب الأحيان، الأمر الذى يجعل الأحداث هى المهيمنة على الحكاية، بل وتنجز موتيفاتها صياغة الموضوع الحكائى وتحدد نمطه.

ومن الطبيعى أن يؤدى تأسيس الموتيف على هذا المفهوم المستقل إلى تمزيق أوصال الحكاية عند فهرستها، واختزالها إلى مجموعة من الموتيفات المفروزة الخالية من الحياة، فى حين أن الحكاية جسد حى لا متتالية من الموتيفات، تقوم بين كامل عناصره علاقات تضافر غنية بالمعنى، ويتحدد فى إطارها العنصر بالآخر. وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبنية الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنيتها؛ ولذا «حرص أصحاب الاتجاه البنيوى فى دراسة الحكايات الشعبية ـ باعتبارها نتاجاً ثقافياً ـ على معرفة مكونات وعناصر الحكايات الشعبية، لا من حيث إنها عناصر مفروزة مستقلة،

بل من حيث إنها عناصر متداخلة فى ديناميـة بنيـة الحكايات»(٩).

ولكى يتاح لنا أن نلاحظ هذه الدينامية فى المجالات التى يمكن أن يفتحها موتيف ما أمام التنوع الحكائى، وفى إمكانيات تقبل الموتيفات للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية بحيث تندمج فى أبنيتها، وفى التنويعات المتعددة للموتيفات التى يمكنها أن تؤدى وظيفة الموتيف نفسها الذى أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو سوسيو- ثقافية.. لكى يتاح لنا أن نلاحظ ذلك، لا ضير من أن نقدم هنا تحليلاً مفصلاً لموتيفات حكاية «الضنى مايتعطاش»، باعتبارها حكاية قصيرة نسبيًا لا تستغرق مساحة ضخمة، على أن ننتقل من موتيفات هذه الحكاية باتجاه موتيفات أخرى فى حكايات أخرى، بما يكفى للإيضاح من جهة، وفرز موتيفات الحكاية موضوع التحليل من جهة ثانية.

نص حكاية «الضنى مايتعطاش»(*).

- حجّاك الله.

- نجّاك الله.

كان فيه ملك.. ما ملك إلا الله.. والملك ده متجوز ومرته مش أما تخلّف، قاعده معاه وعايشه عال العال، بس عدم الخلفه ياعينى منغص عليها عيشتها، لها أخت متجوزه غريبه أما تولد.. والده ست صبيان، قالت لها: ياأختى أنا أما أقولك آه؟. قالت لها: إه. قالت لها: إنتى أربطى خلق على بطنك، وأنا ليّه شهر حبله أهه، وقولى أنا حبله.. أنا حبله، وعدّى التسع تشهر وقولى أنا رايحه أولد بيت أبويا، وأنا آجى هنا فى بيت أبويا وأولد، والعيّل اللى أولده خديه، ويد خديه بنت خديه.. كده ياأختى؟. قالت لها: كده، أنا عينى ملانه ومعايا بدل العيل سته، والسته صبيان، ورضى.. مش عايزه عيال تانى. قالت لها: خلاص ياأختى، يبقى جميل عملتيه فيّه، دا ملك ياأختى وإيده طايله، وسعده وخيره وماله.. إنتى عارفه. قالت لها: خلاص. ربطت خلق على بطنها.. كل شهر تحط خلقه.. شهر فى شهر لحد التسع تشهر ماخلاص، قالت: ياملك. قال لها: نعم. قالت له: أنا رايحه بيت أبويا عشان أولد. يابنت الناس إولدى هنا، عشان بيتنا يبقى فيه ملايكه ونفرح. قالت له: لع.. أنا هولد بيت أبويا، دى أول ولده، وطبعًا أول ولده لازم أولدها عند أبويا وأمى، واخواتى يخدمونى هناك. قال لها: روحى.. ياولد يا خدام. قال له: نعم سيدى. قال له: ركب ستّك. ركبت ستُّه الفرس والخدام ركب الجحش وطلعت على بيت أبوها، راحت بيت أبوها، ويوم واتنين وجت أختها عشان تولد، دار لها الوجع تولد.. تولد جوز.. ويدين.. ولدت الدور ضادى ويدين. قعدت أختها.. مرت الملك.. يوم واتنين وتلاته وأربعه وخمسه وسته وسبعه وعشره لحد ما ربعت، وبعتت لجوزها أنا ولدت ويد، وجوزها بعت لها الزياره اللازمه والفراخ والخدامين وراح لها.. وعمل الواجب. وبعد الإربعين يوم قالت: ماتيله بقه ياأختى أنا عايزه أروّح، جوزى بعت لى عشان أروّح أهه... ما تدينى الويد اللى هتدو هلى منهم ياأختى خلينى أروّح. قالت لها: إسم الله عليكى، هيه الولاد أما تتعطى، إنتى ياالختى يديكى ربنا.. آه ياأختى!! أمال كنتى مشمّانى لاه؟. قالت لها: أهو اللى حصل.. أعمل آه؟ أروح فاه؟. يا كسوفى.. يامرى.. ياحنضلى.. يالهوى، ودورت البكا. قالت لها: تطلعى لفوق تنزلى لتحت الضنى ميتعطاش، ماأديكيش ضنايا. يبقى لفّت شوية خلق وخدتهم قدّامها ع الفرس وركبت وركب الخدّام الجحش.. قال لها: هاتى إبن سيدى أنا أشيله ياستى. قالت له: لع.. لع ماتشيلوش.. أنا حالفه ماحدْ يشيله، ولاحدْ يشوفه غير فى بيتنا. مشوا.. فضلوا ماشيين قيمة ساعه إتنين وقالت له: إستنّى أنا هنزل أتفسح أميّه فى القصب هناهه. قال لها: هاتى الويد ياستّى لما تنزلى وتيجى. قالت له: لع هاخده معايا، أنا مايطّمنش قلبى إنك تاخده. نطت من ع الفرس بالخلقات فى باطها، وخدتهم على إيديها ونزلت القصب، لقت الطير أما يشيل ويحط على عيل حاطط صباعه فى حنكه.. ويد فى القصب.. لفته فى الخلقات وقالت: ياما إنته كريم يارب. ولفته فى الفرطات اللى معاها وشالته ع الفرس. ياستى هاتى الويد يقع منك ولاّ حاجه. قالت له: خد الويد أهه. راحت ناولتـهله وركبت.. حطه قدّامه وروّحوا، قعدت ترضّع الويد وبعد سنه.. وقّت الرضاعه بتاعته.. حبلت.. ولدت ويد، وتانى سنه حبلت تانى وولدت ويد، وحبلت تانى وولدت ويد.. بقم تلات صبيان وهوّه الرابع.. الويد اللى لفته فى القصب ده بقى رابعهم.. سنه فى سنه العيال كبروا وأما يتعلموا ركوب الخيل. أولاد الملك يركبوا الفرس.. خيّال ياشاطر.. ويشطوا الفرس، ودكها وه يركب البوصه ويقول: زيت لا غنى عن الزيت.. قعد الملك ملاحظهم شوية إيام وبعد كده قال لها: خدى تعالى لجى، قوليلى يعنى التلات صبيان دوله يركبوا الفرس ويقولوا خيّال ياشاطر والويد ده يركب البوصه ويقول زيت لا غنى عن الزيت، آه الحكاية دى؟!! قالت له: هاقول لك.. حكت له الحكاية م الأول للآخر، الأمر حصل وحصل وتمّ واتفق. قال لها: فى التركه بتاعتى يأرث زيّهم، وفى الطين بتاعى يأرث

زيُهم، وفى المملكة بتاعتى ياخد زيُهم، وهوّه أخوهم وجم على وشه وهمه إخواته، والسر ده ميطلعلى من حنكك لحدّ، وعاشوا فى التبات والنبات وسلامتك على كه.

تحليل مفصل لموتيفات الحكاية: -

١ - الزوجة العاقر

موتيف الزوجة العاقر - **موتيف تقديم**. وموتيف التقديم عادة ما يكون موتيفًا مشتركًا، أى لا يتسنى حذفه من المتن الحكائى دونما مساس برابط السببية الذى يربطه بالحدث الذى يليــه، والذى لا يمكن أن يرد فى القصص بدوره مــالم تكن الزوجة عاقراً. وأشهر أمثلة هذا الموتيف «سارة» زوجة إبراهيم الخليل، عليه السلام، وقد استدعى عقمها أن تطلب من زوجها الدخول بجاريتها «هاجر» كى ترزق منها بنين. يذكر العهد القديم ذلك فيقول: «وأما ساراى امرأة إبرام فلم تلد له، وكانت لها جارية مصرية اسمها هاجر، فقالت ساراى لإبرام هوذا الرب قد أمسكنى عن الولادة. أدخل على جاريتى، لعلى أرزق منها بنين» [الإصحاح السادس عشر - تكوين] وكذلك «خضرة الشريفة» زوجة رزق بن نايل فى السيرة الهلالية، حيث كانت قد تعوقت أحد عشر عامًا عن الحمل، بعد ولادتها «شيحه».. فلما خرجت هى ونساء بنى هلال إلى البئر، وشاهدت الطيور، وما كان من أمر الطير الأسود مع سائرها، حتى تمنت على الله أن يرزقها طفلاً يكون قوياً كهذا الطير، فكان أن رزقها الله أبا زيد - بطل السيرة المذكورة.

٢ - الوعد بطفل

الوعد بطفل - موتيف ديناميكى - يقوم بتغيير الوضعية غير المرغوبة التى يمثلها العقم فى موتيف «**الزوجة العاقر**» إلى وضعية مرغوبة هى وضعية «الحمل»، وذلك بصرف النظر عن زيف هذه الوضعية فى الحكاية موضع التحليل. وتطلعنا مجموعة الحكايات العربية التى تحت أيدينا على التنوع الهائل للموتيفات الديناميكية المؤدية إلى تغيير هذه الوضعية. ففى حكاية «الشاطر محمد، النموذج ١» تصعد زوجة الحراث العاقر إلى سطح دارها، وتتجرد تمامًا من ملابسها، ثم تدعو الله أن يرزقها طفلاً على أن تسميه «الشاطر محمد». وفى النموذج الثانى للحكاية تلجأ زوجة الملك التى لا تنجب إلى ساحر مغربى، كان ماراً من أمام باب القصر، وتسأله أن يعمل من أجل أن تحمل فى طفل. وفى حكاية «الراجل اللى حبل» تشترى الزوجة العاقر من أحد الباعة الجائلين باذنجاناً يختص بالحمل وتطهوه كى تأكله لتحمل[١٠]. وفى حكاية «حبة العدس» الكويتية تتمنى الزوجة العاقر على الله أن يرزقها ولداً، أو بنتًا، حتى ولو كان حبة عدس[١١]. وفى حكاية «السدرة» الكويتية أيضاً تنذر سيدة لا تحمل أن لو أعطاها الله بنتًا فسوف تزوجها لشجرة السدر[١٢]. وفى حكاية «المحبة بالقلب» الكويتية كذلك تنذر امرأة، طلقت أكثر من مرة بسبب عقمها، أن لو رزقها الله بنتاً فسوف لن تتردد فى إعطائها لمن يطلبها حتى ولو كان شحاذاً[١٣]. وفى حكاية «الأخ وأخته وأم هيلان»، وهى حكاية كويتية كذلك، يظل الملك يتزوج حتى يقع على امرأة ولود[١٤]. وفى حكاية «البرق» المغربية تطلب امرأةعاقر، تجلس فوق سطح دارها، من البرق أن يعطيها بنتًا تفرح بها ولو قليلاً ثم يأخذها حين يريد[١٥]. وفى حكاية «كندورة زوجة الشيخ» الإماراتية تنذر امرأة تأخرت فى الإنجاب أن لو رزقها الله طفلة فسوف تطلب من زوجة الشيخ، وهى فى اعتقادها أسعد زوجة فى البلد، أن تخيط لطفلتها «كندورة» ضماناً لسعادتها، وهكذا[١٦].

فإذا كان مدلول موتيف ما (أو وظيفته) ليس هو فقط معطياته الاجتماعية - الثقافية، وإنما هو أيضًا الإمكانية التى يتوفر عليها ليرتبط مع موتيفات أو عناصر أو مكونات أخرى فى العمل الحكائى نفسه، أو فى أعمال حكائية أخرى. إذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نقول إن موتيف «الزوجة العاقر» (باعتباره ممثلاً لوضعية غير مرغوبة = رغبة فى الحمل) يفتح المجال واسعاً أمام التنوع الحكائى؛ وذلك بإتاحته فرصة كبيرة لإدراج موتيفات ديناميكية متنوعة تنشىء حكايات متنوعة، بما يؤكد أهمية الحمل والولادة فى الثقافة الشعبية العربية. كما يمكننا أن نسجل هنا أيضًا - قبل أن ننتقل إلى الموتيف الثالث فى حكايتنا - إمكانية تقبل الموتيفات الديناميكية للتحويرات داخل مسارات السرد المختلفة للأعمال الحكائية. فمثلاً فى حكاية «السدرة» القطرية بدلاً من أن تنذر الزوجة العاقر أن لو رزقها الله بنتًا، أو ولداً، فسوف تزوجها لشجرة السدر - كما حدث فى الحكاية الكويتية - نجدها تتفاءل إذ يعلق ثوبها بسدرة يابسة، وتنذر لفورها أن لو رزقها الله بنتاً، أو ولداً، فسوف تجعلها تتعهد هذه السدرة اليابسة بالسقى والرعاية كل يوم حتى تظل دائمة الاخضرار[١٧]. ويمنحنا هذا التحوير الموتيفى حكاية جديدة تمامًا، بل ومخالفة فى نمطها لنمط الحكاية الكويتية.

أيضًا يمكن استبدال الموتيف الديناميكى، الذى أدرج فى مسار سرد حكائى معين لأسباب جمالية أو سوسيو - ثقافية، بموتيف آخر - للأسباب نفسها - يمكنه أن يؤدى وظيفة الموتيف المستبدل. ففى رواية مصرية لحكاية «الرجل اللى

حبل، عنوانها «الرجل الذى ولد بنتًا»،(١٨) نجد أن الباذنجان المختص بالحمل فى الرواية الأولى قد تم استبداله بالتفاح الذى يجلب الحمل فى الرواية الثانية. وفى حكاية «ود النمير» السودانية تحل عظام الموتى محل التفاح أو الباذنجان لتؤدى الوظيفة نفسها التى لهما؛ إذ تذهب الزوجة العاقر فى الحكاية إلى «الفقير»، فيطلب منها أن تجمع قدراً من عظام الموتى وتطحنه وتسويه على النار حتى يفور، ثم تأكله لتحمل(١٩). وهنا أيضاً تنشأ حكاية جديدة، وإن كانت متماثلة مع الحكايتين المصريتين فى الفكرة والموضوع.

٣ - التظاهر بالحمل

التظاهر بالحمل موتيف تكوين أيضًا، أما كيفية هذا التظاهر فهو موتيف تفاصيل، أى موتيف حر، يمكن إسقاطه من الحكاية دون أن يختل بناؤها أو يتغير مضمونها. وموتيف التفاصيل قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى، ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر. ففى حكايتنا تتظاهر الزوجة بالحمل فتضع أسفل ملابسها - فى منطقة البطن - قطعة من القماش كل شهر. أما فى حكاية «ود النمير» السودانية، فإن الأم المتظاهرة بالحمل تضع تحت ثيابها قرعة كبيرة فتصبح مثل الحامل.

وقد يبدو لنا من هذين الموتيفين المعزولين أن وضع قطعة من القماش فوق البطن مع مطلع كل شهر أكثر منطقية فى تصوير الحمل من وضع قرعة كبيرة مرة واحدة؛ لكن ما أن نقرأ الحكايتين حتى نكتشف بسهولة خطأ هذا التصور، فكل حكاية منهما تمتلك منطقية إدراجها للموتيف بالكيفية التى هو مدرج بها. فالزوج فى حكايتنا يعيش مع الزوجة، ويمكنه أن يلاحظ بوادر حملها وتطوراته أولاً بأول، فى حين أن الابن فى الحكاية السودانية كان مسافراً بعيداً عن أمه.. فلو قامت الزوجة فى الحكاية الأولى بوضع قرعة، أو ما شابه ذلك، تحت ثيابها، وظهر بطنها منتفخًا مرة واحدة، بدون تدرج، لأثارت بذلك ريبة زوجها الذى يراها كل يوم: وهو ما لا تريده الزوجة، ولا تسعى إليه الحكاية فى مخططها للمضمون الذى تريد توصيله. كما أن وضع الأم فى الحكاية الثانية لقطعة من القماش أسفل ملابسها كل شهر يبدو فى غيبة الابن عملاً عبثيًا لا معنى له، ولا طائل من ورائه، اللهم إلا إذا كانت الأم ترغب فى خداع نفسها، أو فى خداع من هم حولها: وهو ما لم تنص عليه الحكاية، ولا يدخل ضمن دائرة أهدافها المضمونية. وهكذا - كما أسلفنا - تقوم بين كل عناصر الحكاية علاقات تضافر غنية بالمعنى، يتحدد فى إطارها العنصر بالآخر، وإلغاء هذه العلاقات هو بالضبط إلغاء لبناء الحكاية ومضمونها وجمالياتها وفنيتها.

٤ - الولادة الأولى للزوجة تكون فى منزل أبيها

موتيف تكوين إضافى؛ إذ يرد باعتباره ركناً من أركان عنصر الخدعة فى الحكاية.. ولو أنه ورد ضمن سياق السرد كحدث عادى لعد موتيفًا فرعيًا. وهذه العادة (ولادة الزوجة لأول مرة تكون فى منزل الأب) يعمل بها حتى الآن فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية موضوع التحليل.

٥ - زيارة الزوجة بمناسبة ولادتها

موتيف فرعى فى الحكاية، وظيفته التمهيد للتوتر الذى سوف يحدث بها لاحقًا. وهذه العادة يعمل بها أيضًا فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية المذكورة.

٦ - عدم الوفاء بالوعد

الموتيف الرئيسى "Keymotif" فى الحكاية؛ إذ إنه يحدد المسار الذى سوف يأخذه الحكى فيما بعد. ولكى يكون موتيف ما أساسياً، أو رئيسياً، يكفى أن يبقى الفعل الحكائى المتولد عنه بمثابة خيار منطقى بالنسبة لباقى الحكاية، أو بعبارة أخرى: يكفى أن يقوض أو يرسخ الشك أو التردد بشأن المسار الذى ستأخذه الحكاية، أو الذى ينبغى عليها أن تأخذه. فأن تفى الأخت الولود بوعدها أو لا تفى موتيفان متساويان؛ لكن يستتبع كل منهما أن يأخذ مجرى الحكاية اتجاهاً مختلفاً، أو أن يسير باتجاه مضمون مختلف.

فلو فرضنا أن الأخت الولود وفت بوعدها، ومنحت أختها العاقر طفلاً من الطفلين اللذين وضعتهما، فسوف تأخذه هذه الأخيرة وتعود به إلى زوجها على أنه طفلها، وتسقط الأحداث التالية من الحكاية: «إيهام الزوجة العاقر لخادمها بطفل من القماش، العثور على طفل فى حقل من القصب»، لأنه لم يعد بالحكاية حاجة إلى هذين الحدثين. ولنفترض أيضاً أن الحكاية ستسير بعد ذلك فى اتجاهها نفسه، فتحمل الزوجة ثلاث مرات، وفى كل مرة تضع طفلاً ذكراً، ويكبر الأطفال معًا، ويكتشف الملك من خصصية ما فى الطفل غير الشرعى أنه ليس ابنه، فيسأل زوجته عن ذلك فتجيبه بالحقيقة. عندئذ سوف تختلف النهاية بالقطع؛ إذ إن أم الطفل معروفة، وليس أمام الملك - بمنطق القص الشعبى - إلا إن يعيد الطفل إلى أمه الحقيقية، لنحصل بذلك على حكاية مختلفة تماماً - على الأقل من ناحية المضمون - ترسخ لمفهوم «الوفاء بالوعد» لا لمفهوم

«الصندى مايتعطاش» رغم أنها تسير فى الخط نفسه. وحتى لو افترضنا أن الملك احتفظ بالطفل، وأنشأنا من الأحداث بعد ذلك ما يلائم هذا الافتراض، فإن المضمون النهائى للحكاية، سواء عاد الطفل إلى أمه أم لم يعد فى خاتمتها، سوف لن يكون هو المضمون ذاته الذى تحرص حكايتنا على إبرازه، وهو: أن الأبناء لا يوهبون.

٧ ـ الإيهام بطفل من القماش

إيهام الزوجة العاقر لخادمها، أثناء رحلة العودة، بطفل من القماش موتيف تكوين يحيل على شعور الزوجة بالحرج والرغبة الموءودة، وكذلك على حدث حكائى مجهول يبتعث اللهفة فى نفوس المتلقين للتعرف عليه. والموتيف بهذه الصفة لا يتسنى حذفه من القص دون أن يحدث ذلك خللاً فى بناء الحكاية وتركيبها، أو دون أن يتطلب أحداثاً أخرى ونهاية مخالفة لأحداث ونهاية الحكاية المذكورة.

٨ ـ العثور على طفل

العثور على طفل فى حقل من القصب، أو غير ذلك، موتيف تكوين استبدالى لموتيف: إلقاء طفل فى حقل من القصب أو فى جبل أو بحر أو غابة أو قفرموحش. أما كون أن الطيور كانت تحوم فوقه، كما تذكر الحكاية، فهو تحوير لموتيف: الطيور تدل على طفل ملقى به فى حقل أو بحر أو غابة.. إلخ. والموتيف بهذا الشكل المحور موتيف تفاصيل، قابل للتغير من ثقافة إلى أخرى ومن منطق سرد إلى منطق سرد آخر؛ إذ يمكن أن يدل على الطفل بكاؤه، أو أن يتم العثور عليه صدفة، كما يبدو لنا من ظاهر الحكاية.

٩ ـ الحمل عن طريق إرضاع طفل

الزوجة العاقر فى الحكاية تحمل ثلاث مرات، وتلد طفلاً ذكراً فى كل مرة، وذلك بعد إرضاعها الطفل اللقيط لمدة عام. هذا الموتيف موتيف تكوين، وهو يقوم فى المنطقة التى جمع الباحث منها الحكاية على خلفية من الاعتقاد بأن تحريك مشاعر الأمومة بقوة لدى زوجة عاقر، عن طريق إرضاعها لطفل، يمكن أن يؤدى إلى حملها. وبناء على هذه الخلفية الاعتقادية لا يذهب بنا الظن إلى أن هذا الموتيف من الابتكارات القصصية.

١٠ ـ اكتشاف الابن اللقيط

خصيصة متباينة فى الطفل اللقيط عن خصائص إخوته الثلاثة تكشف للملك أنه ليس ابنه. هذا الموتيف (اكتشاف الطفل اللقيط) موتيف تصفية، بمعنى أنه يهدف إلى تصفية الوضعية القائمة بغرض إنهائها، وبالتالى إنهاء الحكاية، أو الدخول فى وضعية جديدة ومتابعة القص. وكل موتيفات الاكتشاف والتعرف فى القص الشعبى لها هذه الصفة، أو إن شئنا قلنا لها هذه الوظيفة، ومن ثم فهى موتيفات مشتركة، ترتبط مع الحدث الذى يليها برباط سببى يجعل حذفها من القص أمراً غير ميسور بدون إحداث خلل بنائى ملحوظ.

والحقيقة أنه عندما تتعلق المسألة فى الحكاية الشعبية بتحديد الابن الشرعى من الابن بالتبنى، أو ذاك غير الشرعى، فإن اليقين الشعبى يلجأ إلى أحد مفاهيمه بهذا الخصوص، ومنها: أن يكون الابن مشابهاً لأبيه. فأولاد الملك من صلبه، فى الحكاية، يجيدون ركوب الخيل؛ لأنهم أبناء ملك، والملوك عند الشعبيين يعرفون بذلك. أما الطفل اللقيط (ويبدو أن أباه كان بائع زيت متجول) فهو يركب عصا على أنها حمار، وينادى: «زيت لا غنى عن الزيت». وعندما يشاهد الملك هذا الصنيع يشك فى أمر الطفل، ويبدى شكوكه لزوجه فتؤكدها له بأن تحكى على مسامعه الحكاية من بدايتها.

وفى حكاية عراقية يلاحظ التاجر أن أولاده جميعاً يسلكون على شاكلته، فهم يتلهون بما يشبه البيع والشراء والتجارة والمقايضة، إلا الولد الأكبر، فإنه يتلهى بأن يلعب بـ «النُبُوبه»، فيلف الخيوط عليها، ويسلكها فى ماكينة متخيلة، ويأخذ فى الحياكة. وكان ذلك دأبه فى كل عمل يلهو به، فتعجب التاجر من ذلك غاية العجب، ثم بدأ يشك فى أمره، وأبدى شكوكه لزوجه فاعترفت له بأن الولد ليس ولده ولا ولدها، وإنما هو ابن حائك تبنته خشية أن يطلقها، فضحك التاجر وقال: «والله يامره كلامج صحيح.. ولْدى يشتغلون بالتجارة مثل أبوهم، وابن الحايج يتبب مثل أبوه»[٢٠].

وفى حكاية «الحكما الثلاثه»، وهى حكاية مصرية، يزعم أحد الأخوة الثلاثة أن القاضى الذى جاءوا للاحتكام إليه بشأن الميراث هو ابن غير شرعى لأبيه، وذلك لأنه كلّف الخادم بضيافتهم، ولم يقم هو بهذا الأمر كعادة والده، وذو المنبت الطاهر الكريم لا يقارف هذا السلوك المعيب. ويتأكد هذا الزعم عندما يجبر القاضى أمه على الاعتراف له بحقيقة أصله، إذ أخبرته أن زوجها الواسع الثراء كان لا يمكنه أن يمنحها طفلاً، ولخشيتها على أمواله الطائلة أن تخرج من يدها، فقد اتصلت بأحد العبيد وحبلت منه ابنها القاضى[٢١].

وقد يلجأ اليقين الشعبى أيضًا إلى أن يضع حب الابن واحترامه لأبيه موضع الاختبار، وذلك بقصد الكشف عن حقيقة بنوته له. ففى حكاية سودانية يتستر رجل كريم على

فتاة حامل سفاحاً فيتزوجها، وعندما تضع حملها هذا يسميه محمداً، ثم تحمل منه بعد ذلك بطفل، وعندما تضعه يسميه محمداً كذلك. ثم يموت الزوج، ويشرع الولدان فى تقسيم التركة، فيعثران على ورقة بخط أبيهما تقول «محمد يرث ومحمد لا يرث». ولأنهما لا يعرفان معنى هذه الوصية فقد احتكما إلى قاض تعرف على الابن غير الشرعى من استعداده لحرق قبر أبيه الذى فتنهما بوصية غير واضحة(٢٢).

أيضًا قد يلجأ اليقين الشعبى إلى مفهوم آخر من مفاهيمه تجاه هذه القضية، وهو أن الابن الشرعى لا يستسيغ بالفطرة، وليس لتحريم دينى، فكرة اقتراف المعصية مع ذات حرم محرم. وتمثيلاً لذلك، فإن ابن الحرام فى إحدى الحكايات العراقية يتم التعرف عليه من استعداده للزواج بأخته(٢٣).

١١ ـ الوصية بأن يرث الابن بالتبنى مثل الأبناء الشرعيين

السماحة التى يتمتع بها هذا الموتيف تعود إلى أن الابن فى الحكاية ليس ابناً لزوجة الملك من السفاح، فضلاً عن أنه كان السبب فى أن يكون للملك ذرية من صلبه. ويدعم هذا المنطق فى الحكاية منظومة العادات والتقاليد العربية المتصلة بهذه الجزئية، وذلك بالإضافة إلى أن الابن من السفاح فى الحكايات الشعبية العربية عادة ما يحرم من الميراث. ففى رواية، أو ربما الأصل، لحكاية «الحكما التلاته» المصرية ـ سالفة الذكر ـ يستنتج القاضى ـ الذى اتهمه أحد الأخوة الثلاثة، المحتكمين إليه بشأن الميراث، بأنه ابن حرام ـ يستنتج هذا القاضى أنه لا يمكن أن يتعرف على ابن الحرام غير رجل على الشاكلة نفسها، أى ابن حرام مثله، وعلى هذا يقضى بالإرث للأخوين الآخرين، ويحرم الثالث من الميراث بناء على هذا الاستنتاج(٢٤).

وفى الحكاية السودانية، سالفة الذكر تحت الموتيف السابق، يوصى الأب بحرمان الابن الذى حملته زوجته سفاحًا من الميراث. أما حكاية «ابن الحايح ينبب» العراقية، فهى تتفق مع حكايتنا فى هذا الموتيف، لأن الولد لم يكن ابناً لزوجة التاجر من السفاح.

هذه هى كل موتيفات الحكاية على طول مركبها السردى، والواضح بشأنها هو أنها لا تمثل كل العلامات السردية فى الحكاية؛ إذ ينقصها ـ على الأقل ـ العناصر الإجرائية التى تدمجها معًا داخل التواصل السردى، وتكسبها معناها ودلالتها وأهميتها. فالقصد من وراء فرز الموتيفات فى الأعمال القصصية الشعبية ليس ديدنه الوصول إلى فهم هذه الأعمال أو استخلاص معناها، وإنما هدفه فهرسة هذه الموتيفات لتيسير الرجوع إليها لأغراض الدرس المقارن، أو لمعرفة مجالات وأماكن انتشارها فى الثقافة الواحدة أو الثقافات المختلفة. وهو مرمى بعيد عن مرامى دراستنا هذه، وحسبها منه هذا القسط الذى تغتنى به الصورة الأولية للشكل الفنى، المكتمل والمنغلق، للحكاية بسمات وخصائص جديدة، مستمدة من الديناميكية التى لموتيفاتها.

*** المراجع والهوامش والتعقيبات**

١ ـ عبد العزيز رفعت: البنية الفنية للحكاية الشعبية ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ العدد ٣٩ ـ قطر ـ مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ يوليو ـ ١٩٩٥ ـ ص: ٧ ـ ٢٩.

* لم يرد هذا الباب فى فهرست الموتيفات "Index of motifs" الملحق بكتاب الحكاية الشعبية "The Folktale" لستيث طومسون، وإنما ذكر طومسون أنه يؤلف عدداً قليلاً من «الوحدات»، معظمها من الفابولات؛ إذ تروى الحكايات المشتملة على هذه الموتيفات لغرض وحيد هو الكشف عن طبيعة الحياة (هكذا الحياة).

* يقصد طومسون بهذا الباب مجموعة النوادر الهزلية التى تروى فى كتب الأدب عن الفقهاء والبخلاء والمعلمين وغير ذلك. راجع: فوزى العنتيل ـ عالم الحكايات الشعبية ـ الرياض ـ دار المريخ للنشر ـ ١٩٨٣ ـ ص: ١٠٤.

٢ ـ يلزم أن ننوه هنا إلى أن ا. صفوت كمال قام بترجمة مصطلح "Motif"، فى الفقرة المنقولة، إلى «عنصر»؛ ولكن منعًا لأى التباس قمنا من جهتنا بالإبقاء على المصطلح الانجليزى فى هذه الفقرة دون ترجمة، ووضعناه بين قوسين باللغة العربية، فى حين أوردنا نص ترجمة ا. صفوت كمال لهذه الفقرة كما هو. انظر:

ـ ستيث طومسون ـ تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى ـ ترجمة: صفوت كمال ـ عالم الفكر ـ المجلد الثالث ـ العدد الأول ـ إبريل ١٩٧٢ ـ ص: ١٨٤.

ونحب أن نشير أيضاً إلى أن مصطلح "Motif" قد حظى فى العربية بأكثر من ترجمة، ففضلاً عن ترجمة ا. صفوت كمال له إلى «عنصر» قام د. حسن الشامى بترجمته إلى «جزىء قصصى» (انظر مقاله: نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبى ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ العدد ١٢ ـ قطر ـ مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ أكتوبر ١٩٨٨ ـ ص: ٧٧ ـ ٧٨) كما ترجمه ا. رشدى صالح إلى «جزئية متكررة» و«وحدة متكررة» (راجع ترجمته لكتاب الكزاندر هجرتى كراب ـ علم الفولكلور ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٧ ـ ص: ٢٨، ٢٩، ٥٤٢) أما الدكتور إبراهيم الخطيب فقد قام بترجمة هذا المصطلح إلى «حافز» (راجع: نظرية المنهج الشكلى «نصوص الشكلانيين الروس» ـ ترجمة: إبراهيم الخطيب ـ ط ١ ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية ـ ١٩٨٢ ـ ص: ١٨٠ ـ ١٨١ .

٣ ـ د. حسن الشامى ـ نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبى ـ مرجع سابق ـ ص: ٨٨ .

٤ ـ د. حسن الشامى ـ المرجع نفسه ـ ص: ٨٩ .

٥ ـ لمزيد من التفاصيل، راجع:

ـ د. حسن الشامى ـ فهرسة القصص الشعبى «فهرست الموتيفة» ـ مجلة الفنون الشعبية ـ العدد ٩ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ يونيو ١٩٦٩ ـ ص: ٨٣ ـ ٨٤ .

٦ ـ د. إبراهيم الخطيب (ترجمة) ـ نظرية المنهج الشكلى «نصوص الشكلانيين الروس» ـ مرجع سابق ـ ص: ١٨١ ـ ١٨٢ .

٧ ـ المرجع نفسه ـ ص: ١٨٥ .

٨ ـ عبد العزيز رفعت ـ البنية الفنية للحكاية الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص: ٢٦ ـ ٢٧ .

٩ ـ صفوت كمال ـ الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» ـ الكويت ـ مطبعة حكومة الكويت ـ ١٩٨٦ ـ ص: ٣٥ .

* روت للباحث هذه الحكاية عام ١٩٨٨ الراوية: غدية عبد العزيز عبد الله من مواليد عام ١٩٢٢ ـ أعطو الوقف/ بنى مزار/ المنيا.

١٠ ـ راجع الحكايات المذكورة (الشاطر محمد «نموذج ١، ٢»، الراجل اللى حبل) فى ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث «الحكايات الشعبية والحواديت فى منطقة شلقام «جمع وتصنيف» ـ مخطوطة ماجستير ـ المعهد العالى للفنون الشعبية ـ إشراف: ا.د. نبيلة إبراهيم، ا. صفوت كمال ـ ١٩٩٣ ـ ص: ١١٦ ـ ١٢٨، ١٥٤ ـ ١٥٦ .

١١ ـ راجع الحكاية عند:

ـ صفوت كمال ـ الحكايات الشعبية الكويتية «دراسة مقارنة» ـ مرجع سابق ـ ص: ٣٧١ .

١٢ ـ راجع الحكاية فى المرجع نفسه ـ ص: ٢٥٧ .

١٣ ـ راجع الحكاية فى المرجع نفسه ـ ص: ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

١٤ ـ راجع الحكاية فى المرجع نفسه ـ ص: ٢٦٢ ـ ٢٦٣ .

١٥ ـ راجع الحكاية فى المرجع نفسه ـ ص: ٢٥٠ .

١٦ ـ راجع الحكاية فى كتاب «حكايات شعبية من الخليج ـ جـ ١ ـ ط ١ ـ مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ ١٩٩٤ ـ ص: ٧٩ ـ ٨١ .

١٧ ـ راجع الحكاية فى المرجع نفسه ـ ص: ٢٤٩ ـ ٢٥٥ .

١٨ ـ راجع حكاية «الرجل الذى ولد بنتا» عند:

ـ د. نبيلة إبراهيم ـ قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية ـ بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٤ ـ ص: ٥٦ ـ ٥٩ .

١٩ ـ راجع حكاية ««ودالنمير» السودانية عند:

ـ د. عز الدين اسماعيل ـ القصص الشعبى فى السودان «دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها» ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١ ـ ص: ١٠، ٨٢، ٨٣ .

٢٠ ـ النبوبه: الأنبوبة التى تلف عليها خيوط الحياكة وتوضع فى «المكوك» ـ كلامج: كلامك ـ الحايج: الحائك. راجع:

ـ د. محمد صادق زلزلة ـ قصص الأمثال العامية ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ط ١ ـ جـ ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص: ٣٣ ـ ٣٥ .

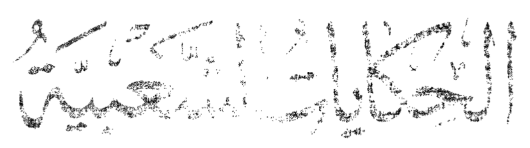
٢١ ـ راجع الحكاية فى ملاحق الحكايات المرفقة بدراسة الباحث: الحكايات الشعبية والحواديت فى منطقة شلقام ««جمع وتصنيف» ـ مرجع سابق ـ ص: ٣٦٩ ـ ٣٧١ .

٢٢ ـ راجع الحكاية عند:

ـ د. سامية الأزهرية بان ـ دراسة لثلاث حكايات شعبية من وادى النيل الأوسط ـ ترجمة: النور عثمان أبكر ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ العدد ٢٨ ـ قطر ـ مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ـ أكتوبر ١٩٩٢ ـ ص: ٧٣ ـ ٧٤ .

٢٣ ـ المرجع نفسه ـ ص: ٧٧ .

٢٤ ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.



الحكايات الشعبية

ودورها فى تنمية الحس الجمالى والفنى لدى الطفل

د. شاكر عبد الحميد

يقصد بمصطلح الأدب الشعبى، عادة، ذلك الفولكلور الذى يعتمد على الكلمة فحسب، وعلى ذلك فهو لايتضمن الألعاب الجماعية أو الرقصات الشعبية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التى تستخدم الكلمة المنطوقة كالأقوال المأثورة، واللعنات والتوريات الشعبية، جنباً إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز...إلخ[1].

ورغم ضآلة اهتمام علماء النفس بالأدب الشعبى - خاصة من خلال المناحى العلمية الدقيقة - فإن هذا الميدان يعد مجالاً شديد الأهمية والثراء بالنسبة إلى هؤلاء الدارسين، وذلك لأنه يشتمل على عناصر شديدة الأهمية من عناصر الخبرة البشرية؛ فالأدب الشعبى يشتمل على تسجيلات لأداءات ونشاطات وخبرات إنسانية حية ومتجددة ومستمرة وأكثر إحاطة وقرباً من الطبيعة البشرية مقارنة بالتكوينات الأدبية الفردية الكتابية[2].

ما الذى يجعل الحكايات الشعبية تختزن وتستعاد بعد فترات طويلة من الزمن؟ هل هى أسباب خاصة بشكلها أم بمضمونها؟ أم بالاثنين معًا؟ لماذا تستمر هذه الحكايات فى جوهرها ثابتة رغم التغييرات الهامشية التى قد تطرأ عليها؟ ولماذا تعاود الظهور فى مناطق كثيرة من العالم بالتيمات الجوهرية نفسها تقريباً؟

فى رأينا أن الحكايات الشعبية من الموضوعات المفيدة بدرجة كبيرة فى دراسة الذاكرة الجماعية لجماعة على نحو خاص، كما أنها شديدة الأهمية فى دراسة المكونات الأساسية للطبيعة البشرية عموماً، كما أن دراستها شديدة الأهمية، أيضًا، بالنسبة إلى النقد الأدبى والفنى والثقافى بشكل عام؛ حيث يمكننا أن نستخلص من دراستنا للحكايات الشعبية بعض المحددات أو الخصائص التى تجعل أدبًا ما أو تراثًا ما قادراً على التواصل والاستمرارية والتواجد والانتشار عبر الزمن وعبر الثقافات.

كذلك تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة من الارتجال والأداء التلقائى والعفوى والخيالى، وكلها أمور مهمة فى دراسة العقل الإنسانى عامة، والخيال البشرى خاصة.

الحكاية الشعبية هى إنشاء أدبى فنى يقدم الراوى من خلاله صيغة مقبولة لما يحفظه عن السلف أو ما اكتسبه من

معرفة مسبقة ماضية، يفترض أنها موروثة من قديم الزمان(٢).

تعرف المعاجم الألمانية الحكاية الشعبية بأنها الخبر الذى يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، أو هى خلق حر للخيال الشعبى ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية (٣).

وتعد الحكايات الشعبية - كما يشير صفوت كمال - المصدر الأساسى لكل المرويات الشفاهية وأكثرها انتشاراً، كما أنها تحمل من ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمله غيرها من المرويات الشفاهية(٤).

عالم المرويات الشفاهية

وعالم الحكايات الشعبية عالم خاص، هو عالم خيال الإنسان وإدراكه فى آن، بما يتضمنه هذا الخيال وذلك الإدراك من معارف موروثة وخبرات مكتسبة وتصورات ذهنية فنية(٥).

فى الدراسة الحالية نحاول أن نتعرف على بعض ما يمكن أن يفيد منه المربون وعلماء النفس والآباء والأمهات والمهتمون بشئون الطفل من الحكايات الشعبية فى تطوير عملية التربية والتعليم للطفل عموماً، وجمالياً وإبداعياً خصوصاً.

الحكايات الشعبية والنشاط الفنى للطفل

هناك مجموعة من المقولات العامة التى يتفق عليها علماء النفس والتربية والمهتمون بالفنون عامة، وسيكولوجية الفن خصوصاً، وهذه المقولات هى:

١ - أن الطفل - كما يقول لوڤنفيلد وبريتان - كائن دينامى، ويمثل الفن بالنسبة إليه لغة للتفكير، ومع نمو الطفل يتغير التعبير عن الأفكار والمشاعر والاهتمامات، كما تظهر المعرفة بالذات وبالبيئة فى تعبيراته اللفظية والحركية (٦). ويمكن أن تساهم الحكايات الشعبية المناسبة فى تطور هذا النمو وهذا التعبير لدى الطفل على نحو فريد.

٢ - للفنون عموماً وللتراث الشعبى والحكاية الشعبية خصوصاً، فوائد ارتقائية وتربوية وفنية؛ حيث يمكن أن نتعرف من خلال استجابات الأطفال لهذه الحكايات على طبيعة الارتقاء الانفعالى والإدراكى والعقلى والاجتماعى والجمالى والجسمى والحسى والحركى للطفل عموماً (٧).

وكما سنشير إلى ذلك فى نهاية هذه الدراسة.

٣ - أن مهمة الفن - كما يقول مالكولم روت M.Ross - أن يقوم بتنظيم القيم الاجتماعية والفردية، ويقوى حالات العقل والوجدان، ويساهم فى العمليات المستمرة لتجديد الذات وتكاملها، وهى العمليات الحيوية للارتقاء لدى الإنسان عموماً ولدى الطفل خصوصاً(٨)، وللحكايات الشعبية دورها الكبير فى هذا الشأن.

٤ - تزودنا الحكايات الشعبية بإحدى الوسائط المناسبة للتعبير الشخصى؛ فالطفل مثلما يستمع إلى الحكاية يمكنه أن يرويها، أيضاً، ومن ثم يقوى قدراته على الحكى، وعلى التواصل مع الآخرين.

٥ - تقوم الحكايات الشعبية بتركيز الانتباه والطاقة، ومن ثم تساعد فى تطوير مهارات الملاحظة الشخصية والوعى الذاتى.

٦ - تشتمل الحكايات الشعبية على عناصر كثيرة؛ فهى تشتمل على عناصر الصوت، والحركة والشخصيات، والمعلومات الجغرافية، والمعلومات التاريخية، والعناصر الواقعية، والعناصر الخيالية، والرموز، وتداخل الأزمنة، والحكاية داخل الحكاية، والموتيفات أو التيمات التى هى أصغر وحدة فى المضمون الروائى، وهى يمكن أن تكون حيواناً خرافياً كالغول، أو مادة كالعصا السحرية، أو حادثة مثل الهروب السحرى الملئ بالعوائق (٩). وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى تنمية المفاهيم والتصورات الأساسية لدى الطفل عن الزمان والمكان والحركة والإنسان والواقع والحياة.

٧ - تجسد الحكايات الشعبية عناصر الارتقاء الثقافى والجمالى والاجتماعى للإنسان فى منطقة معينة من العالم، كما أنها تشتمل على عناصر ثقافية عالمية مشتركة؛ ومن ثم فهى قد تكون وسيلة مناسبة لنقل معلومات وأفكار وتصورات معينة للطفل حول الذات وحول الآخر.

٨ - تعد الفنون من أهم الوسائل للاستغراق والانشغال والتعبير الشخصى والإبداعى، وهى تعد مصدراً للمتعة والإثارة العقلية، وهى تقدم فرصاً مناسبة لتحقيق الذات وتنشيط الإبداع، ويمكن أن يفاد من الحكايات الشعبية، هنا بشكل خاص، فى تنمية قدرات الخيال ونشاطات التعبير الشخصى لدى الطفل على نحو فريد.

٩ ـ التربية عن طريق الفن ـ والحكاية الشعبية أحد الفنون كما هو معروف ـ هى تربية على طريق الإبداع، والتربية عن طريق الإبداع هى تربية على طريق مستقبل الأمة وتقدمها.

١٠ ـ نعتقد أن الحكايات الشعبية التى يستمع إليها الطفل خلال مراحل مبكرة من عمره تظل نشطة معه بعد ذلك فى تلك المنطقة المسماة بما قبل الشعور Sub - Conciousness وهى المنطقة الواقعة ما بين الشعور واللاشعور، وهى ليست منطقة وعى كامل ولامنطقة لاوعى كامل، ليست حاضرة تماماً وليست غائبة تماماً، إنها يمكن أن تستدعى أو تستحضر عند الحاجة وبوسائل خاصة اختلف حولها الأدباء والعلماء، وهى المنطقة التى يعتمد عليها الأدباء فى الكتابة، والفنانون فى الرسم أو التأليف الموسيقى، تظهر مكوناتها لدى البعض على هيئة إبداع فنى ولدى البعض الآخر على هيئة كوابيس وأحلام وذكريات.

وقد اعتقد Rugg عام ١٩٦٠ فى كتابه عن الخيال أن هذه هى منطقة الحدس الحقيقى، وأنها تكون، غالباً، متحررة من سيطرة الرقابة المنطقية والعقل الصارم الميكانيكى، وأنها تشكل الأرضية الأساسية للإبداع.

وتتميز هذه المنطقة من الوعى بحالة من الاسترخاء المنتبه أو التركيز المسترخى، وفى هذه الحالة يحدث التوجه نحو الإبداع، ويرى المبدع الأفكار والصور كما لو كانت حقيقية، خلال ذلك يكون هذا العقل الخاص الذى أطلق عليه «رج» اسم «العقل العابر للحدود» متسماً بالحرية فى الحركة دون رقابة الوعى الصارم ، إنه يحيط بالصور ويقترب من أبسط المعانى الرمزية لها، وتكون هذه المعانى الممتزجة بالصور البداية الحقيقية للإبداع وحل المشكلات؛ فعندما تكتشف هذه الصورة الرمزية تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التى يمكن أن ينفذ من خلالها عمل إبداعى جديد.

١١ ـ قال العالم الطبيعى والناقد والشاعر وعالم التربية برونوفسكى بأن التخيل معناه تكوين الصور داخل العقل وتحريكها للوصول منها إلى تنظيمات جديدة، والخيال فى رأيه هو الجذر المشترك الذى ينبثق منه العلم والفن معاً ويزدهران. ولايكون الخيال فى الفن أكثر حرية منه فى العلم أو العكس كما قال، فالخيال عموماً يحتاج أن يكون حراً.

ويعاود برونوفسكى تذكيرنا بما قاله وليم بليك من أن ما يتم إثباته بالعلم كان قد سبق تخيله فى الفن (١٠).

الخيال بما يشتمل عليه من صور هو القطب الآخر المهم فى البعد الثنائى الذى تقوم عليه حياتنا والخاص بالواقع/ الخيال. ويمكن للحكايات الشعبية أن تلعب دوراً حاسمًا فى تنشيط الخيال.

الحكايات الشعبية والخيال

أشار ريبو T. Ribot وهو من الباحثين المبكرين الذين اهتموا بالخيال فى بداية هذا القرن إلى أن الخيال يبدأ نشاطه فى وقت أكثر تبكيراً من العقل، ذلك الذى يبدأ متأخراً، وينمو بطريقة أكثر بطأ من الخيال ثم يحدث التنافس بينهما، ولدى معظم الأفراد ينتصر العقل على الخيال. ومن ثم يقوم الخيال بإخلاء الطريق للعقل، خاصة فى المراحل العمرية التى تعقب الطفولة المبكرة.

٢ ـ فى عام ١٩٢٣ حدد ماكميلان ثلاث مراحل لارتقاء الخيال: فى المرحلة الأولى يكون لدى الطفل حس مرتفع بالجمال يقوم بدوره باعتباره طريقًا قصيراً للمعرفة، وفى المرحلة الثانية تتزايد تساؤلات الأطفال ، ثم فى المرحلة الثالثة يتزايد تعبير الطفل عن رؤيته للعالم.

٣ ـ فى عام ١٩٣٠ وجد أندروز أن الدرجة الكلية للخيال تكون أعلى فيما بين سن الرابعة والرابعة والنصف، مع انخفاض مفاجئ فى درجة الخيال عند سن الخامسة (عندما يدخل الطفل إلى دور الحضانة)، وتصل القدرة على إعادة التركيب والبناء والتجديد العقلى إلى ذروتها ـ فى رأيه ـ فيما بين الثالثة والرابعة ثم تبدأ تدريجياً فى الانخفاض.

٤ ـ أما جريبين V. Grippin فقال بأن الخيال الإبداعى نادراً ما ينشط خلال الطفولة أو قبل سن الخامسة بينما قالت ماركى F. Marky إن الكمية الكلية للسلوك الخيالى تتزايد مع العمر خلال فترة ما قبل المدرسة.

٥ ـ فى عام ١٩٥٧ قام ليجون Ligon بدراسة الخصائص المميزة للمستويات المختلفة لارتقاء الخيال منذ الميلاد حتى سن السادسة عشر، كما قامت ويلت M. Wilt بالربط بين الانخفاض فى الإبداع وما أسمته عمر الصحبة، أو المرحلة الواقعية؛ حيث أشارت إلى أنه حوالى عمر العاشرة تقريباً يهتم الطفل بالانصياع للمعايير الجماعية لأقرانه؛ ومن ثم تصبح جوانب عدة من تفكيره ذات شكل نمطى أو جامد حتى يحظى بالقبول الاجتماعى؛ ومن ثم ينخفض المنتج الخيالى والإبداعى لديه.

٦ ـ أظهرت دراسات توارنس، التى أجريت فى جامعة مينسوتا بالولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الأخيرة، وجود تزايد مستقر فى الأداء الإبداعى فى الفترة من الثالثة حتى عمر الخامسة، ثم انخفاض عند بداية مرحلة

رياض الأطفال (ما بين الخامسة والسادسة)، ثم ارتفاع متزايد فى الإبداع (ما بين سن ٦ ـ ٩ سنوات)، ثم انخفاض حاد حوالى سن (العاشرة)، ثم تحسن (ما بين سن ١٢ ـ ١٣ سنة)، ثم انخفاض (ما بين سن ١٣ ـ ١٤ سنة)، ثم ارتفاع حتى نهاية المرحلة الثانوية. وهكذا فإن الإبداع والخيال فى جوهره ـ كما قلنا ـ يمر عبر سلسلة من المرتفعات والمنخفضات وأهم أسباب هذه الانخفاضات:

١ ـ عمليات التعليم المدرسى الزائدة للمواد التى من قبيل الحساب والقراءة والكتابة والعلوم، وإهمال الفنون والقصص.

٢ ـ الضغوط الاجتماعية نحو المسايرة للمعايير الجماعية خاصة فى بداية الدخول للمدرسة وفى مرحلة البلوغ والمراهقة[١١].

ويمكن القول: إن الفنون عموماً، ومن بينها الحكايات الشعبية، يمكنها أن تلعب دوراً مهمًا، إذا قدمت من خلال برنامج منظم يتناسب مع أعمار الأطفال، فى التخفيف من حدة الانخفاض فى نشاطات الخيال والإبداع فى المراحل التى تنخفض فيها هذه النشاطات، وأيضًا، فى الرفع من مستوى هذه النشاطات فى المراحل التى يكون فيها الخيال والإبداع مرتفعين فعلاً، أو فى حالتهما الطبيعية.

الحكايات الشعبية والصور العقلية

الصور العقلية أبرز مكونات الخيال بل هى أحجار البناء الأساسية فيه؛ ولذلك من الممكن أن:

١ ـ توظف الحكايات الشعبية فتكون أبرز وسائل التعامل الفنى مع الطفل فى مراحل عمره المبكرة؛ مما يلعب دوراً مهماً فى تنشيط الخيال لديه كما سبق وأن ذكرنا ، كما تعجل تنشيط صوره العقلية بطريقة حيوية وللأسباب التالية:

١ ـ تعد الصور العقلية Mental images المكون الأساسى أو البنية الأساسية للخيال؛ فمن خلال الصور تتكون المشاهد، ومن خلال المشاهد تتكون القصص والحكايات.

٢ ـ الصور العقلية لدى الأطفال (وكذلك لدى الكبار) يمكن أن تلعب دوراً مهمًا فى نشاطات التعرف، والإيقاع، والخيال البصرى، والإبداع، والتركيب، والأحلام ، والانفعالات، والرموز، والتذكر، ويمكن أن تكون الحكايات الشعبية إحدى الوسائل الأساسية التى نعتمد عليها فى تنمية هذه النشاطات وتطويرها.

٣ ـ تختلف الصور العقلية ـ ومن بينها صور الحكايات الشعبية بالطبع ـ فى مدى قيامها بأدوارها وفقًا للمواقف المختلفة، ووفقًا للمرحلة العمرية للطفل؛ فأحياناً ما تظهر فى العقل بشكل كامل، وأحياناً بشكل جزئى، وأحياناً تظهر بسرعة ، وأحياناً ببطء، وأحياناً تلح على الفرد وعلى عقله وتسيطر عليهما، وأحياناً تختفى وتوغل فى الابتعاد. وصور ما قبل النوم، مثلاً، قد تظهر بشكل لا إرادى، لكنها قد تكون شديدة الوضوح، وقد تكون مختلطة وغير ذات معنى، لكنها قابلة للتعريف والتحديد كخليط من أشكال محددة وذات معنى، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك صور الغيلان والوحوش والأشباح التى تظهر لبعضنا فى مرحلة ما قبل النوم، أو ما يسمى أحياناً بالنوم الشفقى قبل غروب الذهن واليقظة وانبعاث الأحلام.

٤ ـ من الضرورى دراسة طبيعة الصور العقلية التى تستثيرها الحكايات الشعبية فى أذهان أطفال من مراحل مختلفة.

٥ ـ تلعب الحكايات الشعبية دوراً مهماً فى اكتساب الطفل للغة خاصة فى المراحل المبكرة من ارتقائه، فخلال سماعه للحكايات بما تشتمل عليه من وقائع وموضوعات حسية وحركية، خيالية وواقعية، يتكون لديه جزء كبير من مخزون معرفته حول العالم، وتعتمد اللغة ـ إلى حد كبير ويتم بناؤها ـ على أساس هذا التسلسل الخاص والتفاعل الخاص للأحداث داخل القصص، وتظهر شواهد فى سلوك الطفل تدل على أنه يعرف الأشياء قبل أن يعرف أسماءها، وتدل، أيضًا، على أنه قد قام بتكوين تمثيلات عقلية خاصة مناسبة حول موضوعات كثيرة حتى قبل أن يعرف الأسماء الحقيقية لهذه الموضوعات.

٦ ـ تلعب الحكايات دوراً كبيراً فى تنمية قدرات حب الاستطلاع والفضول المعرفى Curiosity لدى الطفل؛ فهو يستمع إلى حكايات عن أشياء وشخصيات وموضوعات ، يعرف بعضها ولايعرف بعضها الآخر فتظهر فى ذهنه تساؤلات وعلامات استفهام حول مالا يعرفه، وهذا النشاط التساؤلى الاستفهامى الاستكشافى الاستطلاعى نشاط مهم فى زيادة معارف ومعلومات الطفل، وأيضًا، فى تنشيط خياله الإبداعى بشكل خاص.

٧ ـ رغم ما تعتمد عليه الحكايات الشعبية من خيال أحياناً، أو من أحداث مفارقة للواقع أحياناً أخرى، فإنها يمكن أن تكون وسيلة مهمة، أيضًا، فى ترسيخ بعض قواعد التفكير المنطقى لدى الطفل، فالطفل لايتعرض خلال ارتقائه لموضوعات ثابتة أو ساكنة أو منفصلة فقط، بل يتعرض، أيضًا، لموضوعات متحركة وذات علاقات فيما بينها، كما يتعرض، أيضاً، للتتابع

أو الترتيب أو النظام الخاص الذى يشتمل على هذه الموضوعات، ويكون هناك قانون ما يجمع هذه النشاطات المتتابعة معاً، إنها تميل إلى التكرار من خلال مظاهر محددة؛ فالناس يدخلون الغرفة من الباب نفسه بالطريقة نفسها ويتم التقاط الكوب بطريقة معينة، وهكذا من خلال نوع من قواعد التركيب أو البناء أو النحو الخاص للوقائع الملاحظة ويتم استدماج هذا الشكل من قواعد التركيب أو البناء داخل النظام التمثيلى الخاص بالصور العقلية فى المخ، ويتم إثراء هذا الشكل من خلال نشاط ومشاركة الطفل نفسه فيه؛ فعندما يشارك الطفل فى اللعب أو الكلام أو الضحك أو الأكل أو الحكى.. إلخ يكتسب المكونات والقواعد الداخلية الخاصة بهذه الأنشطة أسرع من الطفل الذى لايشارك فيها، أو تتأخر مشاركته فيها (١٢).

فمن خلال الحكايات الشعبية، ومن خلال تنشيط قدرات الحكى والتصور والتوقع وحب الاستطلاع وغيرها، يمكننا - إذن - الإسراع بالارتقاء العقلى للطفل.

تشتمل الحكايات الشعبية على قانونها الخاص، قانونها الخفى، وهى، أيضًا، تشتمل على تتابع ما وتكرار ما، ونظام ما وتوالد ما، وقانون خاص يجمع بين كل عناصرها، وكل هذه المكونات من الممكن أن تساهم فى ترسيخ التفكير المنطقى لدى الطفل، مثلما تساهم فى تنشيط الخيال لديه أيضًا، وهى علاوة على ذلك يمكنها أن تساهم فى رفع مستوى الارتقاء النفسى للطفل بشكل عام، وكما سنشير إلى ذلك الآن.

دور الحكايات الشعبية فى النمو النفسى للطفل

أولاً: الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى

يمكن أن تساهم الحكايات الشعبية فى تحسين مهارات الارتقاء الاجتماعى والأخلاقى التالية لدى الطفل:

١ - تكوين استنتاجات حول مشاعر الآخرين ومقاصدهم.

٢ - مساعدة الأطفال على رؤية المواقف من أكثر من منظور، من خلال تحريرهم من التمركز حول الذات.

٣ - تنمية المشاركة فى القص باعتبارها نشاطاً اجتماعياً سابقاً على النشاطات الاجتماعية العقلية.

٤ - تنمية القدرة على الحكم على المواقف الاجتماعية المختلفة المناسبة وغير المناسبة، وأيضًا القدرة على التنبوء بسلوكيات الآخرين فى المواقف المختلفة.

٥ - تنمية المعرفة حول الآخرين بأشكالها المختلفة.

٦ - المساهمة فى عناصر تقييم وتطوير الحلول المختلفة للمشكلات والقضايا الأخلاقية.

ثانياً: فى ارتقاء الشخصية

١ - تنمية القدرة على الاختيار الحر.

٢ - إكمال المهام التى بدأها.

٣ - تنمية مفاهيم إيجابية وواقعية عن الذات والآخر.

٤ - تطوير إحساسات خاصة بالاحترام والجدارة للذات.

٥ - التعرف على القيم والاختيار من بينها.

٦ - فهم الانفعالات والأفكار المختلفة والتعبير عنها.

ثالثاً: الارتقاء الإبداعى والجمالى

١ - تنمية الخيال.

٢ - تنمية حب الاستطلاع.

٣ - تنمية التفكير النقدى.

٤ - تنمية الذكاء.

٥ - التعرف على أساليب مختلفة فى القص وتكوين الحكايات.

٦ - تنمية حس الفكاهة لدى الطفل.

٧ - تنمية إحساسات التمتع والتذوق للحكايات الشعبية خاصة، وللفنون عامة.

رابعاً: المساعدة فى ارتقاء اللغة.

١ - المساعدة فى فهم واستخدام الطفل للبناء والتركيب والنحو الناضج للغة.

٢ - توسيع مخزون المفردات لدى الطفل.

٣ - مساعدة الطفل على الاستخدام الإبداعى والجمالى للغة، من خلال بعض التركيبات التى تختلف أحياناً حسب السياق، ومن خلال بعض أشكال التورية والجناس والسجع مثلاً.

٤ - تنمية روح حسن الإصغاء والاستماع لدى الطفل.

٥ - تنمية عملية القراءة والاستمتاع لدى الطفل.

٦ - مساعدة الطفل على التواصل الشفاهى والكتابى مع الآخرين من خلال الحكايات.

خامساً: الارتقاء المعرفى أو العقلى

١ ـ تكوين مفاهيم جديدة، وترسيخ مفاهيم قديمة.

٢ ـ تطوير قدرات التفكير المنطقى.

٣ ـ تطوير مهارات التفكير النقدى.

٤ ـ تطوير قدرات وعمليات تفكير حل المشكلات.

٥ ـ تطوير قدرات وعمليات التفكير الإبداعى.

اقتراحات

١ ـ ضرورة إجراء دراسات عملية واقعية (إمبيريقية) تتضمن تحليلاً لمضمون القصص الشعبية الشائعة وتحديد الموتيفات أو التيمات الأساسية فى كل قصة والمناسبة لكل مرحلة عمرية من مراحل ارتقاء الأطفال.

٢ ـ إعداد متخصصين فى أداء الحكايات الشعبية وتقديمها بشكل جذاب للأطفال من خلال دورات ودراسات متخصصة.

٢ ـ من الممكن الاعتماد على بعض النظريات السيكولوجية الموجودة فى المجال ـ والتى أثبتت كفاءتها ـ فى تحديد مدى مناسبة القصص الشعبية للمراحل العمرية المختلفة، فيمكن هنا مثلاً أن نستعين بنظرية بياجيه التى تحدثت عن أربع مراحل للارتقاء المعرفى للأطفال هى:

أ ـ المرحلة الحسية الحركية (من الميلاد حتى سن سنتين).

ب ـ مرحلة ما قبل العمليات (من ٢ ـ ٦ أو ٧).

ج ـ مرحلة العمليات العيانية (من ٦ ـ ١١ أو ١٢).

د ـ مرحلة العمليات الشكلية أو المنطقية من (١١ أو ١٢ وحتى ما بعدهما) [١٣].

وهنا يمكننا أن نحلل مضمون كل قصة، ونرى هل العناصر أو الموتيفات الغالبة عليها هى موتيفات حسية حركية فتناسب الأعمار الأقل والأكبر، أو شكلية أو منطقية فتناسب الأعمار الأكبر، ولاتناسب الأعمار الأصغر وهكذا. كما يمكن الإفادة من بعض ما قدمه علماء آخرون لتطوير نظرية بياجيه، أمثال إيشتاين مثلاً، ويمكن، أيضاً، الإفادة من أفكار كولبرج عن النمو الأخلاقى، وأفكار أريكسون عن نمو الشخصية وهكذا.

٣ ـ ضرورة التأكيد على وضع هذه القصص الشعبية ضمن البرامج التعليمية للأطفال والكبار، ومن خلال برنامج منظم مدروس، ومع التأكيد على أهمية أن تقوم هذه القصص بتنمية وتطوير ما يمكن أن نسميه الخيال الأبيض فى مقابل الخيال الأسود: الخيال الأبيض هو خيال الحرية والتحقق والأمل والتفاؤل والنجاح رغم العقبات، خيال غزو الفضاء واختراق أعماق البحر، وتعمير الصحراء، ومجاوزة المستحيل، والاكتشافات والقيم، وتقوية روح التحدى والإرادة والمقاومة وعدم اليأس والشجاعة ومجابهة المجهول.

أما الخيال الأسود فهو خيال الخوف والرعب والكوابيس والشر والذعر والعوالم المظلمة؛ عوالم الجن والشياطين والغيلان وما قبل التاريخ ، وما قبل الحضارة.

لايمكن استبعاد الخيال الأسود تمامًا ؛ حيث إنه من مكونات الحكايات الشعبية الأساسية، لكن يمكن التفكير فى إرجاء تقديمه للأطفال ، فيقدم للأطفال فى مراحل متأخرة من ارتقائهم؛ حيث يكون العقل أكثر نضجًا، والوجدان أكثر تماسكاً.

مراجع الدراسة

١ ـ أحمد مرسى، مقدمه فى الفولكلور، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥، ص٨٨.

٢ ـ صفوت كمال، الحكاية الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، الكويت: وزارة الإعلام، مركز رعاية الفنون الشعبية، ١٩٩٠، الطبعة الثانية، ص٣٧.

٣ ـ إبراهيم أحمد شعلان، النوادر الشعبية المصرية، دراسة تاريخية اجتماعية، الجزء الأول، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٣، ص٣١.

٤ ـ صفوت كمال، التراث الشعبى وثقافة الطفل، القاهرة : المركز القومى لثقافة الطفل، ١٩٩٥، ص١٢.

٥ ـ المرجع السابق، ص١٤.

6 - Lowenfeld, V. & Brittain. W. L. *Creative and Mental Growth.* New York: McMillan: 1982, pp. 8 - 9

7 - Houseman. j. (ed) *Arts and the Schools.* New york: McGrow - Hill. pp. 243 - 244

8 - Rass. M. (ed) The Arts and Personal Growth. New York: Pergmon press, 1980, P. 8.

٩ ـ أحمد مرسى، المرجع السابق، ص٨٩.

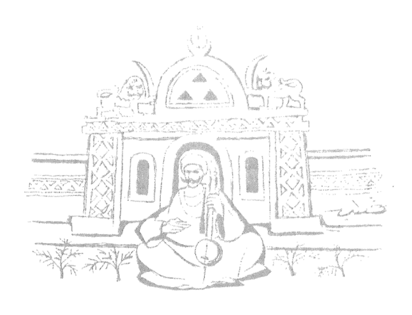
10- Lindauer, M. Imageny and the Arts.

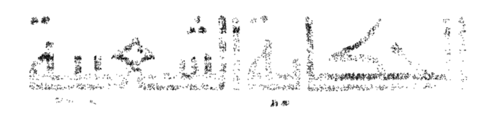
I: A. A. Sheikh (ed) *Image Current Theory, Research and Application.* New york: John Wiley, 1983. pp. 291 - 296.

11 - Torrance, E. P. *Guiding Creative Talent.* New Deihi: Prentice - Hall of India, 1969, pp. 85 - 90.

١٢ ـ شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى القصة القصيرة خاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، الفصل الرابع، (مواضع متفرقة).

13 - Piaget, J. & Inhelder. B. *The Psychology of the Child.* London: Routledge & Kegan Poul, 1977.





في الشرق الأدنى والأوسط والأقصى

تأليف: فالتراود فولر
ماتياس فولر
ترجمة: أحمد فاروق

«احكى لنا حكاية جديدة مسلية وممتعة لنقضى بها ساعات السهر»

من «ألف ليلة وليلة»

إننا نسعى جاهدين إلى متابعة تطور الحكاية الشعبية عبر أجواء تاريخية بعيدة جداً، وعندئذ تعد الأسانيد التفصيلية والمثبتة كتابياً ذات أهمية خاصة بالنسبة لنا. ولكننا نعرف أيضاً أن هذه المدونات التى أصبحت خامة بالنسبة لوقت محدد من الموقف الثقافى الروحى، قد سبقها موروث وشكل شفاهى. وبالنظر إلى هذه المصادر الأدبية يجب أن نتوجه إلى التراث الحكائى للشرق وجنوب آسيا بعد أن وجدنا شواهد على الحكاية الشعبية الأولى فى الشرق الأدنى ومنطقة حوض البحر المتوسط. واستطعنا أن نرى كيف أن التصورات الاعتقادية القديمة ترتبط بموتيفات الحكاية الشعبية. ولكن بعد ذلك يظهر أثر عناصر الاعتقاد، حتى من الديانات العليا، على نشأة الحكاية، وبشكل خاص يظهر أثر ذلك بوضوح فى المجال الثقافى الهندى. وقد رسمت البراهمية، التى كانت فيها الطبيعة والحيوانات والبشر شيئاً واحداً؛ أى: مجرد تجليات مختلفة للبراهما، لروح العالم، صورة لعالم كالذى رسمتها الحكاية الشعبية، إذا لم تعتبر صورة العالم التى يكون على البشر والحيوانات والطبيعة أن ينسجوا فى هارمونية، شيئاً جامداً.

وعندما يكون البشر والحيوانات والنجوم والأشجار والزهور شيئاً واحداً، ويكونون بذلك قابلين للتبدل، فإنه يمكن الاعتقاد فى التحولات التى لا صعوبة فيها كما تقدمها الحكاية الشعبية فى مجرى أحداثها. وبعد ذلك عندما صورت البوذية فهم العالم المؤسس فى البراهمية، شكلت الاعتقاد عن تجوال الأرواح، مرة ثانية، داعمة تصور الانتقال من الحياة الإنسانية إلى الحيوانية أو النباتية الموجودة فى الحكايات الشعبية السحرية. بذلك كانت التربة فى الهند معدة لتطور الحكاية الشعبية. وبلاشك فقد كان التحول فى البراهمية كما فى البوذية إلى عالم آخر غير ملموس فى الحكاية الشعبية؛ بل إن الوصف الواضح للحياة اليومية ممتلىء أيضاً بالسعادة بهذه الحياة وبالفخر بالمكاسب التى تم الحصول عليها، وهو موجود فى الحكاية الشعبية التى تنتهى أحداثها بالإشارة إلى الاعتراف بالتعاليم البوذية، بمتعة شديدة، بحيث يتم تجنب التعليم الجاف. مع ذلك: فهناك جزء لا يمكن تجاهله من الحكايات فى المجموعات الهندية، يحمل طابع الأمثولة أكثر من الحكاية. والقصص عن الوجود السابق لبوذا، على سبيل

عفريتان أحدهما برأس فيل
والآخر جنى من الطبعة
الفرنسية لـ «ألف ليلة وليلة»
من طبعة ألمانية ١٨٣٨ م.





أبو الهول والطائر الإنسان، رسم عربي ١٢٣٧ م.

المثال كحرفى أو كراهب أو أرنب أو ديك، أو ببغاء، تقترب من جديد من الحكاية الشعبية. وتلك المجموعة من الحكايات المعروفة باسم «باتاكا»، التى جمعت حوالى عام ٥٠٠ ق.م، قُدمت فى بدايتها بجزء من الأبيات وجزء من النثر الحكائى، لكن النثر قد فرض نفسه بقوة أكبر أثناء عملية النقل. وإحدى الحكايات اتخذت موضوعها عن عرفان الحيوانات بالجميل وعدم عرفان البشر به: يلقى العبيد الضجرون بأميرهم فى الماء وينجو الأمير بواسطة جذع شجرة، وتتخذ حية وفأر نفس الجذع ملاذاً لهما، حيث كانا فى حياتهما تاجرين جشعين وعليهما أن يكفرا عن ذنوبهما فى صورة حيوانات أدنى، ويطير ببغاء أيضًا فوق جذع الشجرة، يظهر البوذا كزاهد وهمى وينقذ الحيوانات والبشر، ويشكر الفأر والحية الزاهد ويعرضا عليه كنوزهما ويريد الببغاء أن يقدم له أرزاً طيب المذاق، ويكون الأمير غاضبًا لأن الزاهد يعامل الحيوانات بشكل أفضل. لكنه يعد منقذه بنفاق بالأشياء الأربعة التى يحتاجها البشر للحياة، ولكن بلا شك يجب أن يعتلى عرشه أولاً، وعلى العكس من ذلك يصبح الأمير ملكاً ويأمر بجلد الزاهد. وفى كل ركن يضرب فيه الزاهد يقول بيتًا متعلقًا بما حدث له مع الذى أنقذه من الغرق. ثم تظهر الحقيقة ويقتل الملك ويحل الزاهد محله كملك، ويكافىء الحيوانات الممتنة له، والتى أحضرت له كنوزها: وتبدو القربى من الخرافة واضحة؛ وبالتالى التحول إلى التعليم لأن البوذيين والرهبان المسيحيين قد أقحموا مواد قصصية أقدم وأعادوا صياغتها، حيث كان لديهم شاغل جذب القارىء وتعليمه بطريقة عرضهم - مثل الرهبان المسيحيين بعد ذلك فى أوروبا فى القرون الوسطى. بالإضافة إلى ذلك كان هناك شغف بالتجارب التى تعتمد على حدة الذكاء والتى تعد إحد متطلبات الحياة البوذية؛ لأنه بجانب الاسترخاء يأتى تقدير قوى العقل.

لذا تميزت المجموعات الهندية من البداية بتجاور متقارب؛ وعادة ما تكون خليطاً من الحكايات والخرافات والأمثولات وبقايا الأساطير Mythenrudiementen والخرافات Legenden.

وعندما نقابل مجموعة الحكايات الأولى فإن ذلك يرغمنا ثانية على الخلوص إلى تراث شفاهى سابق وغير ملموس؛ لأن ما يوجد فى الحكايات وحتى ما يجمع ليس له سوى أن يدون، ويجمع ويتم تغييره. ينطق بذلك بناء المجموعات، فالحكايات متداخلة فى بعضها البعض والقصة تشير إلى الأخرى وتطلب مثالاً مقابلاً وبذلك ترسم حلقة الحكى؛ فتسهم وجهات النظر المختلفة فى كل موضوع. هذا المبدأ التركيبى لحلقة الحكى تم تقديمه شعرياً باستمرار وبشكل خاص فى المجموعات المختلفة.

وفى شمال الهند حيث تطورت فى زمن الإقطاع الأول مدن التجارة بمواطنيها الأثرياء، الذين عادة ما ينتمون إلى طبقة التجار، كونت ما يقرب من ٣٠٠ قصة من التراث الحكائى القديم كتاب «البانكاتنترا»، وفى المقدمة لُخصت «كتب التعاليم الخمسة»، بالفعل بوصفها مرآة للتقاليد التى عليها أن توجه الأفراد الشبان فى فن الحكم وإدارة الدولة، بل و تتبنى غالبية الحكايات على درس أخلاقى فى ذهن المواطنين ، هذه الحكمة الحياتية تهدف إلى النجاح فى الحياة العملية.

ولذلك أثرت الاهتمامات التعليمية مرة ثانية، حتى طغت الأمثولات والخرافات على التراث الحكائى:

الكتاب الأول: المعاداة من الأصدقاء.

الكتاب الثانى: كسب الأصدقاء.

الكتاب الثالث: حرب الديوك مع البوم.

الكتاب الرابع: خسارة ما هو مملوك بالفعل.

الكتاب الخامس: التجارة دون اختبار دقيق.

وأول بداية العمل توجد أبيات تمثل شعاراً لما هو تالٍ:

هل لا يوجد فى كل العالم شىء

لا يمكن عمله بالمال

لذلك على الذكى

أن يسعى بهمة إلى الامتلاك

....

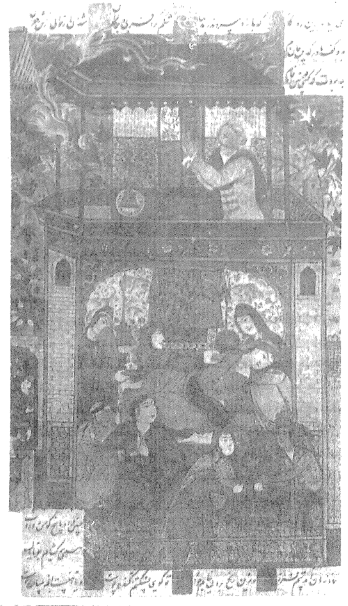
يرى التاجر

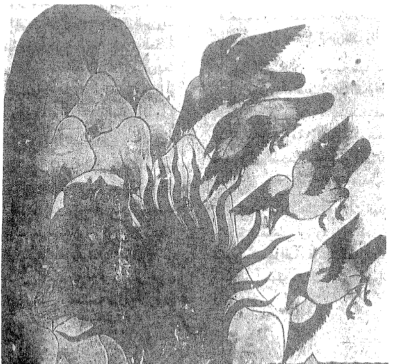
مشترياً غنياً بكامل حماسه

فيفرح بهذا المال

مثلما يفرح بمولود جديد

ولا يجب أن تُسرد التعاليم بشكل مرهق، وبذا تكون بلا تأثير، لكن يجب أن تكون ممتعة ومسلية؛ لذا تضمن الحكايات الشعبية أيضًا فى المجموعة حينما تتطابق مقولة الحكاية الشعبية مع مقولة الدرس الأخلاقى، ففى الحكايات الشعبية، كثيراً ما كان الضعيف الذى يؤثر الآخرين على نفسه هو الذى يقهر القوى.





ومثلما فى التراث الشفاهى، الذى لم تبتعد عنه «البانكاتنترا» أبداً، كان هناك فى التراث المكتوب مركب متنوع ما بين الأمثولات والخرافات والحكايات الشعبية.

وأغنى مجموعة حكايات وأكثرها تلوناً بعد «الياتاكا»، كانت الـ «كاتسيرساجارا» - محيط تيارات الحكايات - التى جمعها شاعر كشميرى الأصل هو «سومادیفا» من الموروث الحكائى الموجود فى القرن الحادى عشر.

وهنا أيضاً يوجد الشكل الهندى الأول الذى يميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية الذى عرفناه من مجموعة الأخوين جريم بعنوان «الدكتور أبو العريف» (Aa Th 1641): يريد برهمانى فقير أن يصل إلى الشهرة، فيدعى أنه منجم «ويعمل» بحيلة: أنه هو نفسه اللص، فيمكنه إرجاع حصان مسروق مرة ثانية. وعندما طلبه الملك ليكشف عن سرقات، يكتشف البائس، الذى يبدو مثل طائر نحس، الحل الصحيح أثناء خوفه وحرجه، ويعرف الكلمة الفاضحة للصوص. وينعم البرهماتى الفقير منذ بداية هذا الوقت بالصيت والسمعة ويجزل له العطاء، وكما يقال، فإن الميل إلى المسرحية الهزلية الشعبية لا يمكن إغفاله ولكن البطل فقير ولا يأبه به أحد ويكسب التعاطف والسعادة وبذا فإنه يحمل ملامح بطل حكاية شعبية.

ويلعب السحر دوراً هامًا فى الحكايات الشعبية الهندية الغنية بالتحولات. ففى حكاية البرهان السحرى، يصيب التحول تحولاً آخر، فالمنتصر حسب قانون الحكاية الشعبية هو الصبى الذى يتمكن من خلع أستاذه.

وقد يسر التدوين المبكر للحكاية الشعبية وحزمها فى مجموعات - ترجمتها إلى لغات أخرى وإدخال الموروث الثقافى فى ثقافات مجاورة وأجنبية. ولقد تخطت الحكاية الشعبية المنقولة شفاهيًا بالفعل حدود الثقافة واللغة، ولكن بعد ذلك فقدت الحكاية الشعبية المفردة بسهولة ملامح موطنها أو ضاعت، ولقد اتبعت مجموعة الحكايات الهندية طرق التجارة وطرق نشر البوذية.

وعند تداول الحكايات الشعبية الهندية بطابعها البوذى عن طريق شعوب أخرى، نجد أن هذه الشعوب واءمت الحكايات الشعبية مع عالمهم الخاص واخترعوا بطلاً يستطيعون به تحديد هويتهم، فتبدل الكواليس، وسرعان ما تكون قرى جبلية يعيش فيها شخوص الحكاية ثم الانتقال إلى غابات كثيفة، إلى وديان الأنهار ثم إلى شاطىء البحر أو حتى إلى المدن الكبرى. والأبطال هم مزارعون، غالبًا مزارعو أرز، صياديون، حرفيون، ورعاة. وفى الحكاية الشعبية اليابانية يظهر بحار تذكرنا مغامراته بالأوديسا أو بالسندباد.

والتصورات المتخذة من الاعتقاد القديم المأخوذ عن البوذية تزيد من التصورات الغيبية والأخروية للحكاية الشعبية أو تعطيها طابعًا جديداً مميزاً. فصورة التنين اكتسبت فى الصين وجهًا جديداً: فيصبح إلهًا للنهر ويعتقد فى مودته للبشر، ويغذى هذا الاعتقاد عن طريق بقايا الهياكل العظمية فى تربة اللوس Lössboden بطول الأنهار الكبيرة. وأعطت تلك التربات الخصبة، التى كانت هامة جداً للفلاحين، لنهر ما، اسم هوانج هواى، أى النهر الأصفر.

ولأن هذه التربات تشكل مثلها مثل الأنهار أساس الزراعة، لذا يقوم السكان بعمل كل شىء، لجعل ذلك الكائن المختبىء المرجح وجوده، والذين يجدون آثاره دائمًا، هادئاً، عطوفًا، ومعيناً. وبالطبع كانت تقدم لتلك التنانين قرابين، على سبيل المثال عذراوات. وأصبحت العذراوات فى الحكاية الشعبية عرائس للتنانين، وهو شكل جديد لموضوع قديم: وهو الزواج من الجنى. وهذا التنين ذو الأثر الهام على الأرض قد وجد مقامًا رفيعًا فى الحكاية الشعبية والأسطورة؛ ولكن من ذلك أيضاً أنه أصبح رمزاً للإمبراطور الصينى الذى أراد أن يوضح بذلك أهميته للإمبراطورية وقوته وأحقيته فى السيادة.

ومن الشخوص الغيبية التى ظهرت فى نطاق الثقافة الشرق آسيوية ينتمى أيضاً «ملك الحيوانات»، الذى يستمد أصله من العالم الاقتصادى للصيادين ومربى الماشية. إنه يتسيد على الحيوانات؛ ولكنه أيضاً يحميها - وغالباً يحميها من البشر - فالطيب هو من يحترمه ويرحم حيواناته، ويدعى فى الصين كى لين، وكان له شكل الحيوانات وله قرن.

ومن الواضح أن شخصية سيد الحيوانات قد ظهرت عند الشعوب العربية، حيث كانت القوى الطبيعية لم تردعها بعد إحدى الديانات العليا وكانت محتفظة بملامحها. فالملاك الشرير لقطيع الرنة، والذى أساء معاملة خادمه تحول إلى حجر ولكن الشخص الفضولى الذى يريد أن يتعرف على سيد الغابة وأن يبلغه التنبيه بالإدانة، يعطيه بكثرة لحماً وفراءً.

وعندما نتأمل عالم الحيوانات الهندى وفى الشرق الأقصى والأدنى، نستطيع أن نؤكد أنه بغض النظر عن التنانين وتلك الحيوانات الخرافية، فليست الحيوانات القوية الكبيرة هى التى تلعب دوراً مهيمناً ولكن أيضًا الحيوانات الصغيرة الضعيفة والمطاردة.

وبلا شك فإن هذا الاختيار يتطابق مع قانون الحكاية الشعبية، إذن فليس النمر والفيل الأبطال الرئيسيين لحواديت الحيوانات ولكن على سبيل المثال الغزالة والأرنب والتى يحبها الإنسان لأنه ليس هناك خوف منها؛ فالأرنب ليس هو الأرنب الخائف ولكنه حيوان جرىء وذكى، بل إنه يستطيع التحايل على تمساح وأيضًا على إنسان. ولقد تكونت لدى الخمير Khmir عن هذا الأرنب البرى الذكى مجموعة من الحكايات: فهو يصدر الأحكام القضائية ويساعد فى طلب يد العروس وقرارات الأرنب البرى ونصائحه تقتصر على تجارب الذكاء المحببة فى الشرق، وبالمثل يعمل الأرنب فى الحكايات البورمية: ذكى، ومتحايل وكذلك كقاضٍ حكيم.

وساعدت عملية الأخذ بالأشكال المتحولة على أن تتطابق أخلاق الحكاية الشعبية مع قواعد الحياة البوذية: فالبخل والطمع والأنانية والكذب تتم معاقبتهم ويكافأ التواضع والاستعداد للمساعدة والأمانة، ويكون البطل فى إحدى الحكايات البورمية شاب يرعى الخيول، وفى كل عمل يمدح البوذا حتى عندما يجمع روث الخيول. وفى النهاية يتخذ الشاب الورع الذى يعمل بجد من ابنه ملك زوجة له ويصبح هو نفسه ملكًا.

وفى إحدى الحكايات الفيتنامية يحصل صبى يتيم يعمل فى الحقل ويساعد النمل من ملك النمل على ساق دجاجة معضعضة. وبرغم وضوح القيمة القليلة لها يشكره الصبى شكراً جزيلاً على هدية الحيوانات المجتهدة. وفى البيت يلاحظ أول ما يلاحظ أن العظمة تحول كل ما تلمسه إلى ذهب.

وتحكى قصة أخرى من فيتنام عن أحد الحطابين: تسقط من الحطاب فى النهر، أثناء عمله، بلطته ذات المقبض الخشبى، ويقدم تنين النهر إلى الحطاب الفقير بلطة فضية وأخرى ذهبية. لكن الحطاب الأمين يريد فقط أن تعود له بلطته ذات المقبض الخشبى، لأن كلتا البلطتين الثمينتين ليستا ملكًا له، ولحسن كلامه يحصل من التنين - الذى يوصف ثانية بالطيب - على البلطتين الذهبية والفضية على سبيل الهدية. ويذهب جار حقود طمع فى الذهب والفضة إلى النهر ويحاول أن يأخذ البلطتين الذهبية والفضية من التنين بالحيلة، حيث يقول إنهما ملكه، يعاجل الغشاش والكذاب بالعقوبة التى يستحقها: فيضربه التنين على رأسه.

وفى الحكاية الشعبية التى تريد فى الأساس أن تجلب العدالة إلى العالم يعد هذا نجاحاً طيباً.

وفى الاعتقاد الشعبى شرق الآسيوى كما فى الطب الشعبى يكون لجذور الجنسنج أهمية خاصة تمتد أيضًا فى الحكاية الشعبية فتبدأ حكاية شعبية كورية هكذا:

«فى أحد وديان ميونجسلان الجبلية العميقة فى مقاطعة كانجول منذ زمن بعيد، فى بيت فقير من الخوص تعيش أم وابنها ذو الإثنى عشر سنة، وكان الأب قد مات منذ فترة طويلة ولم تستطع الأرملة شيئًا سوى أن تغذى طفلها بعناية (هذا هو المدخل المتعارف عليه بـ «كان يا ما كان») . يحاول الصبى أن يعين أمه المريضة ويريد أن يخرج فى الليل، وفى الغابة يقابل آيلاً دخلت فى إحد حوافره شوكة، ويتعاطف الصبى مع الحيوان ويخرج الشوكة من اللحم، ولذلك يقوده حيوان الآيل الممتن فى ضوء القمر إلى أعلى الجبل ويختفى الآيل فى وسط الحشائش ويرى الصبى غابة جنسنج مضيئة وعندما يحفر باحثًا عن الجذور، يقف أمامه جذر - طفل ويرجوه «خذنى معك». ويعود الصبى بالجذر الطفل إلى المنزل ويصبح الطفل مرة ثانية جذراً. وعندما تأكل الأم من الجذر الشافى، تشفى وتصبح قوية وممتلئة ببهجة الحياة، وتعود السعادة والصحة والرخاء إلى الكوخ. وكل عام يظهر الآيل الممتن ويجعلهم يربتون عليه ثم ينثر حبوب الفاصوليا على الأرض، وعندما ترفع الأم والابن تلك الحبوب يرون أنهما يمسكان فى أيديهما بحبوب ذهبية وأحجار كريمة، وتذهب الأرملة وابنها دائمًا إلى الجبل لتنثر حبوب الأرز للروح التى تسكن الجبل عند شجرة الصنوبر المسكونة كقربان وعرفان فى ذات الوقت، لكن الجار الحقود الذى لا يفرح لسعادة الاثنين، ويذهب إلى الشجرة المسكونة أملاً فى أن يحصل على كنوز، ومن بخله لا ينثر حبوب الأرز ولكنه يطلب من روح الجبل أن يقول له السر الذى يستطيع به الوصول إلى الغنى دون أن يعمل كثيراً، وفجأة تظلم السماء، وتغشى أبخرة الضباب كل المكان ويخرج نمر من الظلمة، ولا يرى الجار الحقود مرة ثانية، وبذا كوفئت فضيلة واستعداد الصبى للتضحية، أما حقد وحسد وبخل الجار فقد تمت معاقبتهم.

وليس المطلوب فقط من أبطال الحكاية الشعبية هو التعاطف مع الضعفاء والاستعداد للمساعدة ولكن أيضاً احترام الكبار، فالكبار كانوا بالفعل واهنين، مع ذلك فإن نصيحتهم كان يمكن أن تكون مفيدة، وعن ذلك الموضوع كان البطل الشاب فى الغالب ملزمًا نحوهم بواجب ما وذلك فى الإطار العائلى وعلى الأصح تجاه الوالدين.

هنا تتلاقى آداب الحكاية الشعبية مع أخلاق وتعاليم الدولة الكونفوشية (٤٧٨ - ٥٥١ ق. م). ومع ذلك فقد أثرت هذه التعاليم الموجهة إلى الممارسة الاجتماعية قليلاً على الحكاية الشعبية - بعكس البراهماتية والبوذية - فهذا التنظيم غير المتناقض للأفراد فى الدولة الإقطاعية، والخضوع للسادة والأفراد الذين يجب أن يكونوا مثلاً أعلى يحتذى به فى أسلوب حياتهم، يتعارض مع الحكاية الشعبية، وعلى بطل الحكاية الشعبية كواحد من الأفراد أن يتعدى الحدود التى صنعها المجتمع دون أن يهدمها. وقد استطاع من خلال ذلك - ولكن مرغماً - أن يتخطى الحدود التى صنعتها الطبيعة.

على أنه بالرغم من تجوال الحكاية الشعبية وبالرغم من الأخذ عنها، وبالرغم من تحويرها المتكرر فإن لدى الرواة دائماً شخوصاً متميزين، ما دام ذلك يتماشى مع تقاليد الشعب أومع العلاقات الطيبة بين الشعوب، ويمكن هنا تقديم مثال لذلك. كثيرة هى الحواديت التى يتشابك فى أحداثها موتيفة طلب يد العروس ويجب على البطل أن يتقدم للعروس لكى يخدمها وغالبًا ما يكون عليه أن ينجز ما هو معروف لدينا بمحاولات الخطيب، وعادة ما يكون طلب يد العروس موضوعًا شعرياً متنوعًا، ومع ذلك فإن يد العروس لدى فرسان البدو المغول لا تطلب بل تخطف العروس نفسها. وكذلك لا توجد فى حكاياتهم طلب يد العروس، بل خطفها كمغامرة بطولية، والرفاق الحقيقيون للبطل كانوا هم حصانه وكلبه وصقر الصيد الخاص به.

وتوجد فى العديد فى الحكايات الفيتنامية، شخصية كبير الكذابين، المحتال كوى، ولكننا دائمًا نجد «الغبى» الذى ليس بغبى، رجل يستبدل عشرة ثيران مقابل عشرة عنزات، وعشرة عنزات مقابل عشر برتقالات وأخيراً يحصل على خنفساء أرز سوداء، يعتبرها ماسة، وعندما تسقط منه الخنفساء وينحنى ليبحث عنها يجد بالفعل جوهرة ثمينة ويصبح رجلاً غنياً.

هذه النهاية مختلفة وأكثر خيالاً من حكاية «هانز فى سعادة» (Aa Th 1415) التى نحس أننا نسترجعها، فهانز يفرح لأنه لم يعد فى البيت ما يجب عليه أن يحمله، فالغبى يظل غبيًا، والفقير يظل فقيراً، أو هل يكون هانز ذكيًا جداً؟ الحكاية إذن تحث على التفكير.

وفى حكاية من طراز مجاور يكون البطل بشكل استثنائى رجلاً عجوزاً، يتخذ من النظرة الأولى قرارات بلهاء ويقوم بمقايضات سيئة ولكن امرأته تجد كل ما يفعله حسناً حتى تبقى على الزواج والهدوء العائلى، ويكسب العجوز رهاناً عقده بالتفاهم مع زوجته فيمكن تفهم طيبة القلب والسذاجة الوهمية على أنها هنا حكمة، تنحى العمل إلى جانب.

وقد جذب طرق انتقال الحكاية الشعبية إليها قصصاً من التجارة، فقد تبودلت الحكايات فى طرق التجارة والمبيتات والأسواق، فالكواليس والأشخاص الفاعلون كانوا بالفعل حاضرين. ولكن فى شرق آسيا كانت هناك مناطق بعيدة عن طرق التجوال. وقد وجدنا فى التراث الحكائى للشعوب العربية شخص «سيد الحيوانات». فمن معتقداتهم وطقوسهم، جاء أيضاً بطل حكاية شعبية خاص جداً، كان يمارس السحر فى كثير من الحكايات السحرية: إنه الكاهن Der Schemane لكنه ليس الساحر الشرير الذى يخاف منه، بل إنه يساعد بقواه السحرية، كما مارس الكاهن «السحر الأبيض» لمباركة أفراد القبيلة. وبذا يستطيع كاهنان أن يتركا مساحة فى الحكاية الشعبية عن رهان سحرى لتحديد من هو الكاهن الأقوى.

وتتحطم أيضًا قسوة البيئة وصعوبة الحياة فى التراث الحكائى فيجب تقديمهم بشكل طبيعى قبل الميلاد العجيب للبطل وتبدأ رحلة المغامرة ويفسح الطريق لعالم أجمل. تبدأ حكاية بالمدخل المعهود: «كان يا ما كان، كان هناك رجل وامرأة»، لينتقل بعد ذلك إلى البيئة الاجتماعية: «لم يكن لديهم ابن ولا ابنة ولما عاشا لزمن طويل معًا، تحدثا سوياً وقالت المرأة: «الآن أيها العجوز ما رأيك؟ لقد كبرنا وليس لدينا أطفال، من سيعنى بنا عندما نشيخ ومن سيجلب لنا طعامنا؟».

إننا مواجهون فى الطريق من الهند إلى شرق آسيا بحكايات شفاهية ومكتوبة، لكننا مع ذلك - وبغض النظر عن المجموعات الهندية معنيون بأن نحدد مدى طغيان التراث الشفاهى (فالرهبان البوذيون نقلوا من خلال تقديم تعاليمهم حكايات صكوها بطابعهم).

لقد كانت هناك مجموعات حكائية ولكن الحكاية الشعبية انسحبت منها أو تحددت بشكل قوى فى النوايا التعليمية - على سبيل المثال واحدة من المجموعات اليابانية فى القرن الـ ١٥، كانت مثل مرآة للعادات تنقل التعاليم المفيدة لقيصر صغير، وهناك أيضًا ما يجب أن نفكر فيه عندما نلقى نظرة على طرق تجوال الحواديت والموتيفات: إن الحواديت فى طرق تجوالها لم تخطو فى أراضٍ ثقافية محايدة Niemandsltand ولكنها تعبر ثقافات أقدم وتذوب فيها.



قصة «سندباد البحار»، عملاق شبيه بالقرود يمسك بأحد رفاق سندباد ليأكله، تصوير، ١٩٨٥.



وتقابلنا صورة مغايرة تماماً عندما نتأمل طرق تجوال التراث الحكائى الهندى إلى الشرق الأدنى. وهنا يسود النقل الكتابى، ولكن الرهبان البوذيين لم يكونوا هم الذين دونوا الحكايات والأمثولات، ففى فارس ساد قبل دخول الإسلام الديانة المزدوجة القديمة التى أسسها زوروأستر، والازدواجية الدينية تطابقت مع الضدين الخير والشر فى الحكاية الشعبية، لذا جاء ذلك مبكراً كمقارنة بين المنقولات الأسطورية والحكاية الشعبية.

وأقدم حكاية شعبية فارسية ممكن تتبعها حتى القرن الرابع ق. م. وكتب هذه الحكاية Chares وهو معاصر للإسكندر، وهى عن طلب يد العروس:

فى الحلم رأى شاب أميرة ورأته فى نفس الوقت فى الحلم. وعندما جاء الملك الشاب ليطلب يدها من أبيها، يقف الأب ضد الزواج، والمملكتان لا تقعان بعيداً جداً عن بعضهما. وعلى الأميرة أن تختار فى إحدى الولائم خطيباً آخر وتميزه بأن تقدم له قدح شراب.

ومع ذلك تتواعد الأميرة سراً مع الملك الشاب أن يتخفى بين الضيوف (الخُطَّاب)، وبهذا أعطت القدح للحبيب، هكذا نجا الزوجان.

وينتمى كتاب الملك «الشاهنامة» للفردوسى بدرجة أقل إلى الحكاية الشعبية، وقد ألفه سنة ١٠١٠، فالشاهنامة هى الملحمة الفارسية القومية وترتكز بدرجة كبيرة على الملاحم التى تكونت قبل الغزو الإسلامى العربى لبلاد فارس عام ٦٥١م، بوقت طويل. وبالفعل كان لهذه الملاحم فى الغالب ملامح خيالية، مثلاً عندما يُربَّى الطفل دستان زال بوصفه رضيعاً متروكاً، على يد الطائر العجيب سيمورج، الذى تعد وصفاته الطابع الخرافى لأبطال الملاحم.

وفى حوالى منتصف القرن السادس وصلت البانكتنترا من الهند إلى فارس ومتأخراً جداً بعد ذلك وصل «كتاب الببغاء» فى القرن الـ ١٤، وهو فى أصله الهندى «سوكاساباتاتى»، أى الحكايات السبعين للبغاء»، وهو يرجع فى الغالب إلى نهاية الألف الأولى بعد الميلاد وقد ضاع هذا الأصل.

وعلى كل حال فقد عرفت أوروبا «كتاب الببغاء» بعد ذلك من خلال المعالجة التى قام بها الشاعر الفارسى الناخاشابى، باسم «التوتى- ناق»، وكان معاشراً للشاعر الشهير حافظ.

ويحمل «كتاب الببغاء» هذا الاسم بحق: فبطل إطار الحكى هو ببغاء، وسيده هو تاجر شاب لديه فى نفس الوقت امرأة جميلة لعوب. وعندما كان على التاجر فى يوم من الأيام أن يسافر للعمل حمل طائرين هما الببغاء والديك ليسليا الزوجة بالحكايات حتى لا تمل.

ومع ذلك يلمح ابن ملك فى الحال زوجة التاجر الجميلة برابهواتى، ويرسل إليها رسول غرام- مثل المعتاد دائماً فى الشرق، نساء عجائز- ورسل الغرام لا يجب عليهم أبداً أن يتحدثوا طويلاً مع الجميلة لتحديد موعد غرام مع ابن الملك.

ويذكر الديك فى الحال- بإصبع الإبهام المرفوع- بالفضيلة، وتوصل من ذلك فقط إلى أن زوجة التاجر تريد قتله، ومع ذلك فهو يستطيع أن ينقذ نفسه. وتصرف الببغاء بذكاء أكثر إزاء ذلك. لقد نصح سيدته أن تذهب.

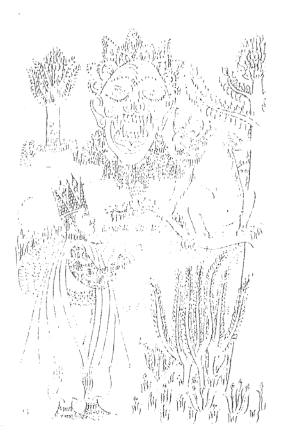
«لا شىء يجلب السعادة أكثر من زيارة إلى المحبوب. لقد اعتزمت شيئاً جميلاً، على كل حال هناك شىء باق، يحتاج للتفكير، إن ما تنوينه خطير، افعليه فقط عندما تستطيعين الإجابة على هذا السؤال، مثل جوناشالينى، عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب».

«ومن كانت جوناشالينى إذن سألت برابهواتى وأى موقف صعب كان عليها أن تتخطاه، إحك لى من فضلك.

ويحكى الببغاء حكاية جوناشالينى عندما وقعت فى مثل هذا الموقف الصعب:

«والآن قولى لى برابهواتى، أى عذر وجدته هى فى هذا الموقف الصعب، قولى دون تردد، قولى «وتبدأ برابهواتى فى التفكير ولكنها لا تجد الإجابة وأثناء ذلك تنقضى الليلة وقد توصل الببغاء فى الحال إلى ذلك، لأنه فقط فى جنح الليل تستطيع هى أن تقابل المحبوب دون الخوف من أن تكتشف. وفى الصباح التالى يحكى الببغاء القصة لنهايتها، وحين يكتشف الحيوان الذكى فى المساء أن برابهواتى تزينت لموعد غرامى جديد، يتحدث معها ثانية قائلاً لها أن تذهب إلى الحبيب ويبدأ فى قص حكاية جديدة تتوقف عند ذروتها حيث تقضى برابهواتى الليلة تفكر بالبيت وليس عند الحبيب.

حكى الببغاء للمرأة الشابة سبعين قصة، ومُنعت سبعين مرة من زيارة ابن الملك حتى عاد التاجر الشاب من رحلته، وتعترف المرأة الشابة بالذى يمكن تسميته مغامرتها العاطفية ولكنها تضيف بأنها تمت حمايتها من طلاق مؤكد بواسطة ذكاء الببغاء. ولكن الببغاء يترجى لها عند الزوج، بالطبع، أثناء ما يحكى له حكاية، ويصفح الزوج عن زوجته، وفى النهاية - كل شىء يكون على ما يرام- ويكافىء الببغاء.



رسم للبانكانتترا، ١٩٤٥ م



من الشاهنامة، إيران ١٦٠٥ م.



«حكاية العذراء الخشبية وعشاقها»،
التوتى نامة، رسم من مخطوط.



رسم إسلامى من القرن الـ ١٤.

وعند نقل «التوتي - نامة» إلى التركية، يكتسب «كتاب الببغاء» قيمة جديدة فالراوي واسمه غيرمعروفين، يبدي تفهماً للمرأة، إنه يرسمها بألوان حميمة ولذلك استطاعت في النهاية أن تحصل على الغفران، بينما عوقبت في النماذج القديمة بالموت، بالرغم من أنها لم تصل أبداً إلى الطلاق.

بالطبع كانت هناك إلى جانب المجموعات المؤلفة بشكل فني رائع، الخرافات البسيطة جداً والهزليات وكذلك الحواديت المعروفة تقريباً بصيغة حواديت الأخوين أو تخليص العذراء من اختطاف تنين لها، هذه الحكايات والقصص انتشرت منذ القرن الـ ١٨ في طبعات رخيصة بسيطة، وجزء منها بالصور والبعض الآخر بدون صور وحتى قبل عقود قليلة كان يمكن رؤية رواة الحواديت بوصفها مهنة في المدن الكبرى، وكانوا يقومون بعملهم أمام جمهور الرجال، حيث كانت النساء في البلدان الإسلامية محجوبات نسبياً عن العامة. ومثل مغنو الأسواق الأوروبيون Bänkel und Maritadensânga، يحمل راوي الحكايات معه صوراً عليها فصول الأحداث. وطالما تواجد عدد كاف من المستمعين كان يبدأ حكاياته ولكنه يتوقف فجأة عندما تصل الإثارة إلى حد الذروة، ويترك طبق النقود يدور، ثم يكمل القصة بعد ذلك، وكان مفيداً للحكاية الشعبية أن يجيء مثل هؤلاء الرواة، لقد سمع الكثيرون وأيضاً قرأوا: وقد وصل مستوى الحكايات المروية تقريباً إلى مستوى تلك المعالجة والمكتوبة، وربما سيلعب هذا الجمهور من المستمعين دوراً جوهرياً بالنسبة لرواة الحكاية الشعبية، فيجلس مع البسطاء مثل السقاة والحمالين والإسكافية والحمّارين، وبالطبع كان بطل القصة المروية من أمثالهم؛ ولدى التجار الأثرياء في رحلات القوافل (في الحانات) يكون هؤلاء في المقابل مركز الحكايات.

بالإضافة إلى الأمراء والحمالين والتجار والطباخين والحرفيين واللصوص والأميرات الجميلات والجواري الذكيات، كان هناك في الحكايات الشعبية بدرجة أكبر أو أقل كيانات خارقة للطبيعة، مثل المردة، والجنيات الطيبات والجن والغيلان.

والمردة (*) Dewe يتشابهون مع ساحراتنا الشريرات والعماليق والشياطين (بقرون فوق الجبهة)، بينما الجنيات الطيبات يتماثلن مع الحوريات أو الساحرات الطيبات. أما الغيلان فهم على النقيض دائماً أشرار آكلين لحوم البشر.

وهناك نوع مختلف تماماً من الأحداث في الحكاية الشعبية يشكل القصص الكبيرة والتي مصدرها هو الراوية الإغريقية المتأخرة، وكالمعتاد يدور الأمر حول الحبيبين اللذين يفصلهما القدر أو المؤامرات واللذين يتاح لهما بعد ذلك أن يقعا في أحضان بعضهما البعض في سعادة، وتترك الحكايات عن الرحلات أثراً خيالياً، مثل تلك التي عن العربي الشهير في عصره، حاتم الطائي، وهذه الحكاية وجدت مدخلاً إلى التصميم الفني الرائع والخيالي الموجود في مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة والتي هي الأكثر شهرة في أوروبا.

و«ألف ليلة وليلة» مثل المجموعة المقابلة لها والأقل شهرة «ألف يوم ويوم» ليستا مجموعات عربية خالصة؛ فقد شاركت شعوب مختلفة في توليفها فإطار الحكاية نشأ في أصله في الهند، وحصل على بعض الإضافات في فارس، وقد صبغوها بطابعهم، هذا يعني أن اللغة أصبحت أكثر فنية في تصويرها، ووردية اللون، وجاء بعد ذلك طابع المكان وأبطال القصص المفردة إلى المجال العربي أو المصري.

وسنهتم بشكل وافٍ بـ «ألف ليلة وليلة»؛ لأن هذه المجموعة من القصص العربية أكثر القصص المحبوبة في أوروبا وأيضاً هي أفضل المجموعات التي تمت دراستها ولأن «ألف ليلة وليلة» هي واحدة من المجموعات القليلة الباقية من مجموعات الحكايات العربية التي تصور الحياة العربية، وهذه القصص التي تم تقديرها بشكل كبير في أوروبا، لم تحصل لدى العلماء العرب على سمعة طيبة، والأمر لديهم يتعلق قبل كل شيء بـ «حكايات مختلقة».

من ذلك لم ترغب النخبة المثقفة أن تعرف شيئاً وبهذا آل مصير بعض الحكايات إلى النسيان لأنها لم تدون، وكل ما تم تدوينه من الحكايات كان في لغة عامية مصاغة أدبياً، وليس باللغة الفصحى للعلماء والشعراء، ومن الدقة أن نرى أن هناك من «ألف ليلة وليلة»، وحرفياً «كتاب ألف ليلة وليلة» العديد من المجموعات التي يختلف فيها إطار المعالجة بشكل طفيف ويختلف أيضاً في عدد ومختارات الحكايات ولا تستطيع صياغة أو ترجمة «ألف ليلة وليلة» أن توضح هذه الاختلافات.

وبدايات هذه السلسلة من الحكايات ترجع إلى القرن السابع، ويؤيد هذا على الأقل قصة الخليفة عمر مع البدوي، فالخليفة عمر الذي حكم ما بين ٦٣٤ إلى ٦٤٣ م من أصل أموي؛ ومن الصعب القبول بأن هذه القصة قد نشأت بعد انهيار هذه العائلة بواسطة العباسيين في عام ٧٤٧، والأسانيد الكتابية الأولى «لألف ليلة وليلة» ترجع إلى القرن الثامن ولكن

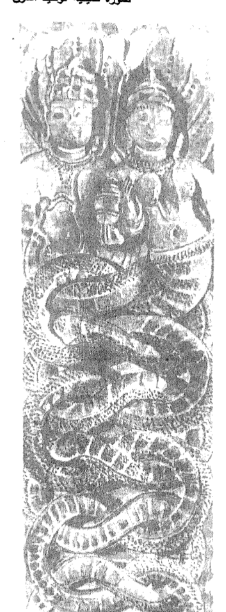
(*) لم يجد المترجم مقابلاً عربياً لـ Dewe فتمت الترجمة (مردة) على أساس الوصف وكذلك Päri (الجنيات الطيبات) - م.



صورة صينية لوحيد القرن



طائر الرخ أو نشر الشمس، تصوير ۱۷۸۰



زوجا الناجا، من أسطورة هندية، القرن التاسع الميلادى.



- قاتل التنين، حكاية بدوية من التبت، تصوير

لم يبق منها شئ، وأقدم مخطوط باقٍ من كتاب «الألف ليلة» كما سميت المجموعة فى ما بعد، ترجع إلى القرن الثامن ولكن لم يبق منها شئ، وأقدم مخطوط باقٍ من كتاب «الألف ليلة» كما سميت المجموعة فيما بعد، ترجع إلى القرن الـ ١٥ وما جاء بعد ذلك هى مجموعات جديدة عمرها ٢٠٠ عام، والأرقام «١٠٠٠»، أو «١٠٠١» لا يجب أن تؤخذ بدقة: ففى الأصل يعنى ١٠٠٠ فى هذا السياق «كثير جداً». وفى القرون المتأخرة بدئ فى تقسيم الحكايات إلى العديد من الليالى لتصل إلى «الألف ليلة وليلة» المطلوبة.

وإطار الحكى: هو أن ملكاً يخلف وراءه ولدين شهريار وشاه زمان وبعد سنوات من البعد لأن كل واحد منهما يحكم مملكة، يحس الأكبر بالحنين إلى أخيه ويرسل إليه وزيره ويكون شاه زمان بالفعل فى الطريق إلى أخيه فيرجع فجأة ويجد زوجته فى أحضان عبد أسود، وبعد أن يقتل شاه زمان الاثنين، يذهب حزيناً إلى أخيه وعندما يذهب شهريار فى يوم من الأيام إلى الصيد يلحظ شاه زمان كيف أن زوجة أخيه أيضاً تخونه مع عبد أسود.

ويكون ذلك بالنسبة له نوعًا من السلوى، وتعود إليه حيويته، ولم يخف التغير الذى يحدث له على شهريار، فينفذ شهريار إلى صدر أخيه ويعرف منه كل شيء ولكن على شهريار بعد ذلك أن يرى بنفسه أن أخيه يقول الحقيقة فيخرج معه ليعرفا إذا ما كان هناك آخرون يعانون من نفس المصير، وأثناء تجوالهم يصلان إلى شجرة غير بعيدة عن البحر، يخرج منها جنى ضخم، يحمل صندوقاً مغلقاً، يختبىء الأخوان فوق الشجرة، ويفتح الجنى الذى يلمحهما الصندوق وتخرج منه فتاة جميلة، وتطلب من الجنى أن ينام وعند ذلك تكتشف الفتاة الأخوين فوق الشجرة فتناديهما أن ينزلا وترغمهما على الصمت وإلا صحا الجنى. وبعد هدوء لطيف تعرض الفتاة للأخوين ربطة بها ٥٧٠ خاتماً كلهم لرجال خدعتهم ومنهم الجنى: وبالنسبة للأخوين يكون ذلك سلوى وعزاءً، أن حتى هذا الجنى القوى لم يستطع أن يأمن مكر النساء ويعود شهريار إلى القصر ثانية ويأمر بقطع رأس زوجته وحبيبها وكذلك ٢٠ جارية وعبداً حتى من هؤلاء غير مسموح لهم بأن يتمتعوا معاً.

ومنذ ذلك الوقت تُزف إلى شهريار كل يوم عذراء ويتخذها زوجة له ويقطع رأسها فى اليوم التالى. وبعد فترة من الوقت، من الطبيعى، أن تهرب الأسر التى لديها فتيات فى سن الزواج من المدينة ويبقى فقط الوزير المفزوع بفتاتيه البالغتين شهرزاد ودنيا زاد، وعندما تلاحظ الأولى تردد أبيها - فعلى الوزير واجب أن يزف العذراء إلى الملك - والآن عليه أن يخاف على رأسه أو رأس ابنته - توضح بأنها مستعدة أن تكون زوجة الملك وتتملى معتمدة على ذكائها واطلاعها أن تلاطف الملك الحانق.

ثم ترجو الملك بعد ذلك أن يسمح بأن تقضى ساعاتها الأخيرة مع أختها دنيا زاد وتستطيع دنيا زاد المجيء وتطلب من شهرزاد بشكل متفق عليه، أن تحكى حكاية عجيبة: ويؤيد الملك ذلك. وتنجح الحيلة وتروى شهر زاد القصص ليلة وراء ليلة. وبالطبع فإنه يدخل فى الحسبان أنها فى الصباح حينما يهددها الإعدام لا تصل إلى النهاية، لأن الملك شهريار يريد أن يسمع النهاية لذا فعليه أن يترك شهرزاد حية. وبعد ١٠٠٠ ليلة يكتشف شهريار ذكاء زوجته ويهبها الحياة، متحسراً على هؤلاء اللائى قطع رقابهن.

ولكن ليس فى كل صياغات ألف ليلة وليلة، يكون شهريار أحادى الرؤية: ففى بعضها يبقى على شهرزاد لأنها فى المقام الأول أنجبت له صبيًا وأحياناً ثلاثة. وفى إحدى الصياغات كان فيها: «هذا كاف، فلتقطع رأسها، فحكايتها الأخيرة بخاصة جعلتنى أمل: والأطفال الثلاثة الذين ولدتهم شهرزاد للملك يمكن أن يهدئوا باله غير المرتاح.

والقصص التى ترويها شهرزاد هى قصص مثل تلك المجموعات ذات إطار الحكى المتداخل والمرتبط ببعضه البعض: مثل حكاية «الحمال والثلاث سيدات من بغداد» والتى تشكل مع خمس أخريات وحدة ولو كانت غير محكمة، وفى كل تلك الحكايات يأتى شخصان: الخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر.

وعلى عكس الحكايات الشعبية الأوروبية التى يكون فيها الحاكم فى الغالب أبسط من الملك، ذكر الفرس والعرب اسم مليك حكاياتهم؛ وهارون الرشيد ووزيره جعفر شخصيات محققة تاريخيًا. وبالمثل توجد أسماء الأحداث: بالتأكيد يُحكى عن أمير أو تاجر أو حمال أنه من بغداد أو البصرة أو سمرقند، وهؤلاء الأبطال لم يكونوا على سفر لمدة طويلة بل على الأصح «لقد أبحروا فى ستة فى جو هادىء إلى الصين» وأن يكون هارون الرشيد من بين كل الخلفاء الأمويين والعباسيين، داخلاً فى حكايات كثيرة من «ألف ليلة وليلة» فإن شخصية هذا الرجل - لطيف المعشر فى القصص - يصعب أن تظهر فيها، فهارون الرشيد تاريخياً كان شكاكاً، غضوباً، ويمكن أن يكون رغم هذا الإسراف الجنونى بخيلاً. بالرغم من أن

الخلافة فى بغداد وصلت فى عهده (٧٥٨ إلى ٨٠٩) إلى أقصى اتساع لها: من أطلس إلى الهند، وازدهرت المدينتان التجاريتان بغداد والبصرة وازدهرت معها العلوم والفنون، وإجمالاً فإن سنوات حكم هارون الرشيد مثلت واحدة من نقاط الذروة أثناء هذه الخلافة.

وبمرور القرون شهد عصر هذا الحاكم وهو نفسه أيضًا نهضته: فمن المستبد يقترب الندماء، الذين صنعهم بنفسه، بارتعاش، فارتعاش، فأصبح هو حكيماً لطيف المعشر طيباً، بل ويمكن للمرء أن يضعه فى هزلية، على سبيل المثال فى قصة «أبو الحسن أو النائم الذى صحا» التى نرويها هنا باختصار:

يقابل أبو الحسن وهو بائع شاب الخليفة المتخفى فى زى تاجر فى جولته الليلية مع وزيره، ويدعو حسن الاثنين أن يطعما عنده ويشربا. وأثناء الحديث يصرح حسن برغبته فى أن يكون خليفة ولو لمرة واحدة، ودون أن يلاحظ حسن يضع الخليفة مادة مخدرة فى كأسه وينام الشاب فى الحال وينقل إلى قصر الرشيد، وهناك يعامل حسن فى اليوم التالى باحترام وكأنه الخليفة بالفعل - حتى يصدق هو نفسه ذلك - وفى المساء يخدرونه ويعيدونه إلى بيته، وفى اليوم التالى يعتبر نفسه ما يزال الخليفة، أمير المؤمنين حتى حمله جار يخاف عليه إلى مستشفى المجانين، حيث يمكن تقويمه بالضرب والجوع، وبعد فترة من إطلاق سراحه من هذا المكان الموحش يقابل حسن الخليفة ووزيره وهذه المرة يتم تسكيره ثم تخديره وينقل إلى قصر الخليفة ولكن حسن يكون حذراً هذه المرة: كلما حاول المرء إقناعه بوجوده كخليفة، فلا يريد أن يعرف شيئاً عن ذلك ـ متذكراً مستشفى المجانين - ويضحك الرشيد وهو مختبىء خلف ستار حتى يقع على ظهره من الضحك، ويزوج حسن - كنوع من الترضية له ـ بجارية زوجته زبيدة ويعطى الاثنين بسخاء، وتنفد الألف دينار بسرعة فيقرر حسن وزوجته أن يأخذا من الخليفة بالحيلة مبلغًا كبيراً يهرع حسن إلى الخليفة، حليق الرأس ويبكى له زوجته التى ضاعت منه فجأة، أملاً أن يكافئه كنوع من العزاء، وبالمثل تفعل زوجته لدى سيدتها، ويستعجب هارون وزوجته زبيدة، حتى يصلا إلى الشجار، من من الزوجين فقد الآخر، لذا يهرع الخليفة وزوجته إلى بيت حسن ليصلا إلى حقيقة الأمر. وهناك يجد الاثنين، على ما يبدو، ميتين، ويقسم الخليفة بأن يعطى ألف دينار لمن يستطيع أن يقول له من مات أولاً حسن أم زوجته: ويهب حسن بسرعة قائماً ويطالب بالمبلغ المذكور الألف دينار حتى لا يضيع قسم الخليفة، ويوافق الخليفة ضاحكاً على ما قاله، بل ويزيد فى أجر نديمه، سعيداً بأنه ما زال على قيد الحياة.

وقصة حسن يمكن أن تكون قد نشأت فى القرن الـ ١٣ أو دخلت إلى كتاب ألف ليلة وليلة بهذه الصياغة فى هذا الوقت، حيث إنه يظهر فيها صبى مملوك، والمماليك دخلوا أول ما دخلوا إلى النطاق العربى فى القرن الـ ١٣.

وهذه الهزلية جسدها الموسيقار بيتر كورنيليوس فى أوبرا فى نهاية عام ١٨٥٨ وعرضت بعنوان «حلاق بغداد».

وأيضاً من حكايات الأطفال المحبوبة جداً «حكاية على بابا والأربعين حرامى» (Aa Th 954) ولا نجدها فى مخطوطات ألف ليلة وليلة ولكنها نقلت (شفاهياً وكتابياً) بأشكال مختلفة.

وعلى بابا حطاب فقير، يراقب فى يوم من الأيام كيف أن أربعين لصًا يخبئون غنيمتهم فى مغارة سرية تفتح بكلمة «افتح يا سمسم». وبعد بعض الوقت بعد أن يبتعد اللصوص يدخل على بابا المغارة ويندهش من أكوام الأشياء الثمينة ويحمل حماره بأقصى سرعة بزكائب الذهب. ولا يمكن عد القطع الذهبية لذلك يستعير على بابا من قاسم أخيه الغنى مكيالاً تلتصق به قطعة ذهبية، ويتعجب قاسم من أن أخيه قد غرق فجأة فى الذهب، وينفذ إلى صدر على بابا، ويعرف بوجود المغارة، وفى اليوم التالى مباشرة يذهب قاسم بعشرة بغال ويفتح المغارة بالكلمة السحرية وتنغلق وراءه ويحمل قاسم الحيوانات بما تستطيع حمله من الكنوز ولكنه ينسى «افتح ياسمسم» وبعد وقت طويل يأتى اللصوص ويسحقون المسكين ويقطعونه إرباً. ولما لم يعد قاسم فى اليوم التالى، يعد على بابا نفسه للبحث عن أخيه، وأول ما يدخل المغارة يجد جثة أخيه فيأخذها ويحملها على حماره وينفذ بجلده، ويعرف اللصوص أنه بخلاف قاسم المقتول شخص آخر يعرف سر المغارة، ويحاولون أن يقتفوا أثره ليقتلوه، لكن مرجانة، جارية على بابا الذكية، تحبط كل المحاولات ولا يصيبه ضر من اللصوص، وكعرفان لها، بأنها أنقذت حياته، يزوج على بابا مرجانة بابن قاسم (الذى أصبح ابنه بعد موت قاسم).

وهذه القصة تحتوى، بشكل واضح، على لحظات تعليمية، على سبيل المثال، طمع قاسم يجب أن يعاقب بالموت.

وكون أن امرأة هى التى أنقذت سيدها بتصرفها الذكى الفعال، يمكن أن يثير الدهشة فى حكاية شرقية ولكن وفقاً للفهم الإسلامى فإن مرجانة هى أداة الله الذى يريد أن يقضى على اللصوص ويحب أن يصل على الشجاع إلى الثراء والشهرة.

وهكذا تبدأ أيضًا الكثير من الحكايات بالصيغة «بسم الله الرحمن الرحيم وتنتهى وعاشوا فى تبات ونبات حتى جاءهم

هادم اللذات ومفرق الجماعات، وهذه هى نهاية قصتهم رحمة الله عليهم جميعاً. فالارتباط بالدنيا ومتعها ليس مطروحاً فى الحكايات عموماً، وتعتبر مناجاة الله والصلاة فى المواقف الخطرة، منطقية، كذلك الحمد لله بعد عبور المخاطر. إذن فكل مفاتيح الحياة (أسبابها) وفقًا للفهم الإسلامى تحدث فقط بإذن الله، وشخوص الحكاية تحت تصرف القدر دون أن يستطيعوا أن يحددوا سعادتهم وآلامهم بأنفسهم.

والاستثناء من ذلك يبدو فى حكاية «البحار سندباد» وهذه الدائرة المغلقة على نفسها داخل ألف ليلة وليلة، تبدأ بوصف الحياة اليومية الصعبة للحمال سندباد، الذى يستريح لبرهة مجهداً من العمل ومن شمس الظهيرة، أمام منزل التاجر الغنى سندباد البحار، ويكون على سندباد الحمال أن يتلو الأبيات التى تتحدث عن جهده وفقره وسعادة وثراء الآخرين. بعد ذلك يتحدث سندباد البحار لشبيهه فى الاسم: «اعلم أيها الحمال أن حكايتى رائعة وعليك أن تسمع ما كان على أن أفعله قبل أن أرتقى لهذا الغنى وأن أكون صاحب هذا البيت الذى ترانى فيه، لأننى لم أصل إلى هذا الغنى بدون المشقة والأهوال والمخاطر الكثيرة جداً؛ وكم من المشقة والمصاعب تحملتها فى الأيام الغابرة.

ويحكى سندباد البحار من هذا مغامرات رحلاته، فى الرحلة الأولى ترسو سفينة على جزيرة يتضح فى الحقيقة أنها سمكة عملاقة، وتلك موتيفة تظهر فى رواية الإسكندر اليونانية Alexanderroman (فى القرن الثانى ق.م) وهى ليست الوحيدة التى تذكرنا بالقديم: فمخاطر رحلات البحر فى القرن الخامس ق.م بدرجة أكبر أو أقل هى نفس المخاطر التى تُذكر فى رحلات سندباد البحرية فى القرن الثامن أو التاسع الميلادى.

فشبكة الصياد تُحاك تقريبًا فى كل العصور، وليس فقط، لتبتعد عن المنافسين المحتملين فى طرق التجارة المدرة للربح والشركاء. وفى الأولى ينجو سندباد من الكارثة بفضل طست أو دعامة يرسلها له الله، فيتعلق بها، ويلقى الناجس من السفينة إلى جزيرة بعيدة ويعامل بود من سكانها وبعد فترة من الوقت تجىء سفينة سندباد كما لو كان ذلك عن طريق معجزة، إلى الجزيرة، وبذا يستطيع بكثير من المكاسب أن يعود إلى بلده.

ولكن لا يبقى هناك لفترة طويلة وبذا يكون سندباد البحار دائمًا ودائماً على سفر، والمجمل أنه قام بسبع رحلات، ولكن كلها تذهب به إلى اتجاه الشرق (وربما يُقصد ببلاد واق الواق اليابان). وتدخل من أدب الرحلات العربى القديم بعض التفاصيل فى مغامرة سندباد وتجعل الأفق يبدو مغرياً وواقعياً)، فعند ذلك يقابل كل الغرائب: على سبيل المثال طائر الرخ العملاق، الذى لا يكون خطيراً ولكنه على الأصح يقدم لسندباد الكثير من المساعدات. وهناك قصة مشابهة فى هذه النقطة فى «ألف يوم ويوم»: فهناك ينقذ طائر الرخ العملاق فريقًا من الملاحين، من عملاق، بدأ فى التغذى بالملاحين بعد أن قضى على كل زادهم، حتى تغلب عليه الطائر، ومن الممكن أن تتوافر هنا سمات من «الشاهنامة» الفارسية، فهناك يقدم الطائر العملاق وسيمورج مساعدات كثيرة للبطل.

وتذكرنا الرحلة الثالثة لسندباد بقوة بحكاية العماليق Poly-phemimärchen حيث يهاجم سندباد ورفاقه بالقرب من جزيرة من قبل بشر أشبه بالقرود، ويريدون سرقة سفينتهم ولكن سندباد ورفاقه يكتشفون قلعة لا يسكن فيها أحد. وفى المساء يظهر صاحب البيت ـ عملاق من آكلى لحوم البشر ـ ويهاجم سندباد أولاً ولكنه لا يجده سميناً بما فيه الكفاية فيؤجله ويقترح سندباد على زملائه البحارة أن يبنوا قارباً، ويُبنَى القارب، ويتم إغماد العملاق، حيث ينجو البحارة بأنفسهم بواسطة القارب وبالنظر إلى المعرفة بالكتابات القديمة لدى العلماء العرب فى هذا الوقت نستطيع ببعض التأكيد أن نخرج بأن هناك تكييفًا لمغامرة العماليق من الأوديسا فى قصة سندباد. ويسقط سندباد ورفاقه فى رحلته الرابعة فى أيدى آكلى لحوم البشر مرة ثانية، ولكن سندباد فقط هو الذى يستطيع النجاة ويصل بعد سير طويل مجهد إلى منطقة معمورة، ويحصل على صيت وشهرة كبيرين ويتزوج، وبشكل قدرى تجرى العادة فى تلك البلدة أنه بعد موت أحد الزوجين يجب أن يرسل الآخر معه إلى القبر، وسواء كان ذلك الميت هو أو هى فإن كليهما الميت والحى يلقيان معاً فى حفرة عميقة بلا مخرج، على ما يبدو. وهكذا حدث لسندباد عندما ماتت زوجته بمرض ما ولكنه تغذى من الحصة القليلة التى تعطى للحى ولم يفزع سندباد من ذلك، ثم يقتل الأحياء الذين ألقوا بعده حتى يحصل على زادهم وذلك ليضمن حياته ولو لوقت قليل.

وفى يوم من الأيام تُفزع سندباد ضجة حيوان ما فى المغارة ويتبعه سندباد ويكتشف مخرجًا طبيعيًا، وبعد وقت طويل تأخذه سفينة تجلبه إلى بغداد سالماً.

وإذا ما تم ذلك فى الحكايات الشرقية، وبدقة أكثر الحكايات الإسلامية، فإنه ليس شىء ممكناً بدون الله وكل شىء ممكن

به، حتى قصص سندباد غالبًا ما يؤكد على ذلك. لذا فالشجاعة وملكة الاختراع - عندما نوجد مأزق - وحيرة البطل هم الذين يؤكدون بقاءه، وكون سندباد بمجرد أن ينجو من كل الأخطار المميتة، يفكر فى مكانته التجارية، على سبيل المثال عندما يسلب الأموات والذين قتلهم كنوزهم، وهذا بالطبع بعيد عن القدرية الإسلامية. ونحن نسأل أنفسنا، عما إذا كان يمكن لبطل حكاية، يقف فى جانب الخير ويحارب من أجله، أن يتصرف هكذا. أو هل تطغى فى حكايات سندباد الألوان التاريخية بحيث إنها تستطيع أن تغطيها؟ ولكننا يجب ألا ننسى: أن هؤلاء الذين خدعهم سندباد التاجر العربى أو تغلب عليهم أو قتلهم، هم من الكفار، وهذا يقلل من ذنبه، إذا ما كان سيحسب ذنباً على الإطلاق.

ومرة ثانية يؤثر دين من الديانات فى الحكاية الشعبية، لكنه لا يفككها، إنما يغير ملامح القص والشخوص ويؤثر فى أخلاق الحكاية.

ويبين ذلك أيضًا فصل من الرحلة الخامسة لسندباد والتى فيها يقابل البطل عجوز البحار، وهو أحد شخوص الحكايات الشرقية القديمة الذين ليس من النادر وجودهم، وكان لهذا العجوز عادة أن يستقر فوق كتف ضحيته، فإذا ماتوا من خوار قواهم مضغهم، وتجنب سندباد هذا المصير بأن أسكر العجوز وحرر نفسه ثم قتله.

أما القصة السادسة والسابعة فتختلفان عن القصص الخمس الأولى ففى القصة السادسة لم يكن لسندباد علاقة بآكلى لحوم البشر والوحوش ولكن، بعيداً عن ذلك، مع قوى طبيعية، عليه كى يتغلب عليها أن يلقى بكافة خبراته فى الميزان حتى يستطيع البقاء. والقصة السابعة شديدة التأثر بالخبرات الدينية: فيتحول سكان المدينة التى يعيش فيها سندباد بعد غرق سفينته إلى كائنات بقرون تشبه الشيطان ولا يستطيعون تحمل أن ينطق سندباد اسم الله. وأحد تلك الكائنات المجنحة، والذى أنقذ سندباد من فم حية، يعيده أخيراً إلى وطنه بغداد مرة ثانية.

وبهذا تغلق الدائرة: يجلس سندباد البحار وسندباد الحمال بعد الحكاية أمام بعضهما ويتعرف سندباد الحمال - بشكل واضح - على عالم بائس «الله معك يا سيدى»، «سامحنى إن كنت ظلمتك».

ولم يعد سندباد الحمال يفكر فى الحظ المضنى، وفى غنى سندباد البحار؛ لقد قمعته من قبل فكرة الثراء السهل الذى لا يبذل فيه مجهوداً ولم تعد بعد سبباً للوضع المؤسف.

وكون سندباد البحار يدعو شبيهه فى الاسم، الفقير، على مائدته كأخ فى خاتمة الحكاية، فإن ذلك ما يتطلبه التركيب المعقد للحكاية.

وفى الحقيقة فإننا نواجه بطلين: الأول هو البحار المقدام والتاجر الناجح فى عمله، شخصية نستطيع أن نحدد ملامحها مع العديد من التجار والبحارة والرحالة، بطل يتنقل لأجل الأعمال ويشتبك فى مغامرات ويعود من كل رحلات المغامرات بالفوز، وسعادته تتأكد فقط من خلال الآلام والمخاطر، إن التجارة الناجحة تحيا بسعادة لمرة ثانية، والآخر هو السندباد الثانى الذى يتخلص من حالته البائسة عندما يدخل فى حلبة الأحداث الخاصة بالأول ويجد الثانى فى ذلك عدلاً، أن الأول قد وصل إلى هذا الثراء بالجرأة، وعون الله، وبهذا الإدراك وهذه الطاعة يضمن سندباد البحار للحمال الفقير أمسية جميلة من أمسيات حياته، والمدهش لنا فى قصص ألف ليلة وليلة أنه بالرغم من ظهور الجن والغيلان فإن هناك قرباً ملموساً من الواقع ولكن فى الحكايات التى تدور أحداثها فى بغداد والبصرة، الميناء القريب من الخليج الفارسى (العربى)، فى دمشق أو حلب والقاهرة، يتحرك الحدث فى طرق وأماكن تاريخية وأمام أبنية معروفة. وعلى كل حال لا يتطابق كما رأينا، تصور هارون الرشيد مع هارون الرشيد تاريخياً، ولكن تقدم صورة متمناة لحاكم طيب وعادل، فى إطار تمتزج فيه التصورات الخيالية والخرافية، ومن الشخصيات التاريخية ينتمى إلى الحكاية الشعبية، الملك سليمان، وخسرو ملك الساسانيين والمملوك بيبرس. ومع ذلك يأخذ سندباد مساحة أكبر، فى ألف ليلة وليلة، من أصحاب التيجان، لذا فقد توجه بعض الباحثين العرب من وقت ليس ببعيد إلى البحث عن آثار سندباد التاجر والبحار لاكتشاف شخصية تاريخية له، ولم تظهر نتيجة البحث بعد.

وإلى جانب الشخصيات الشهيرة، يتحرك أيضًا فى الحكاية الشعبية أبطال آخرون، خاصة تلك التى من التراث الحكائى المصرى، فهناك الصياد خليفة ومعروف الإسكافى والنقاش أبو قير والحلاق أبو صير وكل هذه الشخصيات تهيم فى الشوارع والأزقة والحوانيت، ويمرون على القصور والحدائق والحمامات والمساجد. إنهم ينتمون إلى عالم الحواديت الخاص بالمدينة الإسلامية فى العصور الوسطى.

وكان من الصعب على الجن والغيلان أن يظهروا فى هذه الأوساط فهم يعيشون فى الخفاء، فيكتشف رجل فزع، أن زوجته تتقابل مع الغيلان ليلاً ليعموا الأموات، وليست هذه

موتيفة حكاية شعبية، ومن الواضح أن هذه المادة قد أُعيد أخذها ثانية من قبل هوفمان E.T.Hoffman، فى قصة «قامبير» مأساوية النهاية.

وسندباد الذى يعد بالنسبة لتراث الحكى العربى الإسلامى نموذجًا تقليديًا جدًا، يعيش مغامراته مع العفاريت خارج مدينته، أما فى بيته فيستريح فى الحديقة ويشرب الخمر الذى لا يجب أن يشربه وفقًا لأوامر الله.

وأيضًا فى حكاية على بابا لا تحدث تقريبًا أية معجزات فاللصوص يتجنب ضررهم بالحيلة والتصرف السريع. ما هو عجيب فقط أن الصخر ينفتح بالكلمة السحرية.

والقصص المتداخلة فى المجموعة ترسم دائمًا دوائر قصص جديدة ومناسبات للحكى بعدها ولكنها كلها قد انتقلت إلى نطاق مدنى. وفى القرن الخامس عشر كان هناك تجمع للحكائين المصريين والأتراك فى طوائف منظمة وقد استطاع التراث الشفاهى والمكتوب أن يكملا ويساندا عملية نقل الحكايات وقد انتفع الرواة المحترفون بالمجموعات المكتوبة لإكمال عروضهم وتثبيتها. واستطاع الكتاب وجامعوا الحكايات أيضاً أن يرجعوا إلى تراث حكائى واسع النطاق وشديد التنوع.

وهذا التراث ليس فقط مبنيًا على أساس من الحكاية الشعبية ولكن أيضاً على الهزليات والقطع التعليمية والنوادر. أما الأسطورة (الساجة Dle Sag) فقد كانت فى كثير من الحالات ممتزجة مع الحكاية الشعبية، مثلما فى الذكريات عن عصر ازدهار الخلافة فى بغداد، ولكن كل القصص والحكايات كانت مشتركة فى شيئ واحد: الموقف من المرأة فجمالها ومفاتنها الجسدية يوصفان بالتفصيل وبمتعة؛ ولكن الشهوانية تدخل فى الصياغات «فالسرة تسع أوقية زيت والفخذان كانا مثل وسادتين محشوتين بريش النعام».

وبينما كانت توصف البنات والنساء الصغيرات بالفتنة والجاذبية، تنحو صورة النساء العجائز إلى أن يكن: امرأة مستهترة، وقوادة، أو ساحرة شريرة. وأهم من ذلك فإن النساء يتهمن بالخبث وعدم العفة وعدم الصدق والشراهة الحسية. وحتى ابنة الوزير الذكية التى يؤكد تصرفاتها إطار الحكى فى «ألف ليلة وليلة» هى استثناء محمود فى مقابل الكثير من المخلوقات غير الموثوق فيهن واللائى أوصلن الملك إلى قراره الصعب وإلى انتقامه، وقد تم التأكيد على إطار الحكى لـ «كتاب الببغاء» بشكل جديد فى إحدى القصص - المتبادلة - من مجموعة «ألف ليلة وليلة»، وذلك فى صيغة مختصرة؛ فزوجة التاجر ماكرة جداً وشهوانية حتى أنها تتمكن من أن تتحايل على الببغاء الذى عليه أن يحرس فضيلتها وتخون زوجها ويقتل الببغاء لاتهامه المرأة، وبعد ذلك يكتشف الرجل خيانتها. والآن عليها أن تدفع حياتها ثمناً لذلك. ومن الواضح أن هذا التاجر تنقصه حصانة سندباد، ولكن التاجر الذى يقوم برحلات بعيدة مليئة بالمغامرات يلعب دوراً مهمًا فى الحكاية الشعبية فى النطاق العربى الإسلامى وهذه الحكايات التى اكتشف فيها التجار أنفسهم، لم تكن تحكى فقط فى المدن ولكن أيضًا فى المبيتات وفى طرق التجارة الكبرى وهناك انتقلت مع التجار إلى بعيد، إلى نطاق البحر المتوسط.



جمع وتدوين: إبراهيم عبد الحافظ

الـراوية: نبـوية فـرج شـريف

وَحَدُّوا الله...

كَانْ فِيه مَلِكْ، ومَا مَلِكْ إلا الله، والمَلِكْ دِه مِتْجَوِّزْ مَرَتِينْ، واحْدَه اسْمَهَا المَحْضِيَّه (١) ، وواحْدَه اسْمَهَا المَنْسِيَّه، (٢)، المَحْضِيَّه دِيَّه مِقْعَدْهَا فِي سَرَايَه وعِزْ وحَاجَه حِلْوَه، والمَنْسِيَّه فى خَزَانَه فى آخِرْ البَلَدْ، وتَارِكْهَا يِعْنِي، ومْخَلِّفْ مِنْهَا حَسَنْ، ودُكْهَا ومْخَلِّفْ مِنْهَا وَلَدِينْ، بَعْدِينْ الوَلَدِينْ دُولْ شَايْفِين كِيفْهُم (٣) شوِيَّه، ومِعَاهُم بَارُودْ وبِتَاعْ، وبِيِصْطَادُوا طِيرْ فى الجَبَلْ، فَقَامُوا إيه اصْطَادُوا طِيرَه مِنْ الجَبَلْ، . الطِيرَه دِى رَوَّحُوهَا الدَارْ، فَلَقُّوهَا زَعْلاَنَه، لاتِنِبْشْ ولاتِتْكَلِّم، فَكَانُوا إيه مُعْجَبِينْ بالطِيرَه، وعَاوْزِينْ يجِيبُوا الوِلِيفْ بِتَاعْهَا، فَقَالُوا لِبَعْضُهُم اللِّى هَا يْجِيبْ الوِلِيفْ مِينْ يَاجَمَاعَه؟ قَالُوا الوَلَدِينْ إحنَا اللِّى هَا نْجِيبْ الوِلِيفْ بِتَاعْهَا، قَامُوا مَاشْيِينْ (٤) خَدُوا البَارُودْ يِصْطَادُوا طِيرْ مِ الجَبَلْ، والشَاطِرْ حَسَنْ مِشِى وَرَاهُم، يِرَجْعُوه ويِشْتِمُوه، ارْجَعْ يَابْنْ(...)، ارْجَعْ يَابْن إنْتَه هَا تْعَرَّنَا (٥)، ومِسْتَعَرِينْ (٦) مِنْه، وبَعْدِينْ قَامُوا مَا شْيِينْ لِغَايِةْ مَا حَصَّلُوا مَفْرَقْ طُرُقْ ٣ تَلَتْ سِكَاتْ، سِكِّةْ السَلاَمَه، وسِكِّةْ الندَامَه، وسِكِّةْ اللِّى تودِى مَا تْجِيبْشْ (اللِّى يِرُوح مَا يِرْجَعْشْ).

قَامْ إيِه وَاحِدْ مِنْهُم قَالْ: أنَا هَارُوحْ مِنْ سِكِّةْ السَلاَمَه، والتَانِى قَالْ: أنَا هَارُوحْ مِنْ سِكِّةْ النَدَامَه، وسَابُوا للشَاطِرْ حَسَنْ السِكَّه اللِّى تودِى مَا تْجِيبْشْ، الشَاطِرْ حَسَنْ جِهْ مَاشِى، وهُوَه مَاشِى فى السِكَّه لِقِي وَاحِدْ عَبْدْ كِدَه نَايِمْ، فَقَامْ قَالْ لُه: السَلاَمْ عَلِيكُم، قَالْ لُهْ: السَلاَم عَلِيكُم ورَحْمَةَ الله وبَرَكَاتُه، قَالْ لُه: السِكَّه دِى بِتَاعْ إيه يَاعَمْ؟ قَالْ لُه دِى سِكِّةْ السَلاَمَه، ودِى سِكِّةْ الندَامَه، ودِى سِكِّةْ اللِّى تودِى مَا تْجِيبْشْ، قَالْ لُه: إيهْ تعنى اللِّى تودِى مَا تْجِيبْشى، أنَا عَاوِزْ أرُوحْ بَلَدْ الطِيرْ، قَالْ لُه: يَابْنِى بَلَدْ الطِيرْ بِعِيدْ، إيهْ اللِّى يودِيكْ لَهَا (٧)، قَالْ لُه: أنَا

عَاوِزْ أُوصَلْ لِهَا، قَالْ لَه: هيّه فى السكّه دى، وهَا يقابلَكْ عُونْ (٨) فَاتحْ حنَكُه (٩)، وهَايكلَكْ (١٠)، هاتروحْ ازّاى؟ قَالْ لَهُ أنَا عَاوِزْ أُوصَلْ لِهَا وبَسْ، قَالْ لَه: طيّبْ أنَا لِسّه عَنْ مَا أمُوتْ نُصْ سَاعَه، بَعْدْ مَا امُوتْ، كفّنى وادْفنى، واقْرَا علَيّه سُورَه، وخُدْ صفيحَةْ السّمْنَه ديّه، وكيلة الدّقيقْ دى علَى ضَهْرَكْ (١١)، ومدْ (١٢) عَ السكّه اللّى تُودى مَا تجيبش، هَايقَابلَكْ الْعُونْ، يقولْ لَكْ: رَايحْ فينْ؟ قُلْ لَهُ: رَايحْ بَلَدْ الطيرْ، وقُل لَه: طبْ وَدينِى، ها يقولْ لَكْ لأ. أنَا هَا كلَكْ، قُولْ لَه: طبْ لَمّا آكل لى لُقْمَه، وبَعْدين كُلنى، وقُول لَهُ: آكل حتّة الْعَجينْ دى بَسْ، وأوّل لُقْمَه تبْدأ تاكلْهَا تقُول لَه: تَخُدْ لَكْ لُقْمَـة؟ يقُولْ لَكْ: مشْ وَاكلْ، قُولْ لَه: لاَ تعالَى كُلْ دى بسيسه حلْوَه، وسَاعةْ مَا يدُوقْ طَعْمَهَا هَا يكُلْهَا، ويودّيكْ مطْرَحْ (١٣) ما انْته عَاوزْ، هُوَه خَلّصْ الكلْمتينْ دولْ، وقَامْ ميّتْ، قَامْ مغسّلُهُ، وقَامْ فحرْلُه (١٤)، وفرَشْى له ودَنْ (١٥)، وغطّاهْ بودنْ، وردَمْ عليهْ، وقرَا عليْه سُورَه، وأخَدْ الشُوَالْ علَى كتفُه بالسّمْنَه وبالدّقيقْ، وقَالْ بلاَدْ الله لخلْقْ الله.

قَعَدْ مَاشى، مَاشى علَى الطريقْ، قَامْ مقَابلُه العُونْ، قَالْ لَهُ: رَايحْ فينْ يَابْنِى؟ آنَا عَاوزْ أكلك، قَالْ لَهُ: أنَا رايح بلاد الطير، قال: دى بعيده قوى يابنى، قاله أنا عَاوزْ أروحْ وبَسْ، قَالْ لَهُ: هَاكلَكْ الأوَلْ، قَالْ لَهُ: لاَ. لمَا أكُلْ لِى لُقْمَة وبَعْدِينْ كُلنى، قَامْ عجَنْ الْعَجِينْ فِى السّمْنَه، وبدأ يَاكُلْ كده مقدرْشى، مَالُوشْ نفسْ (١٦)، قَالْ لَه: خُدْ كُلْ لَكْ لُقْمة، قَالْ لَهُ: أنَا مَا بكُلْشْ (١٧) أنَا بَاكل بَنِى أدْمِين بَسْ، قَالْ: طيّبْ بَسْ كل لك لُقْمـه، دى لُقْمة بسيسه حلْوَه، قَامْ وَاخدْ لُقْمَة، وداقْ طعْمهَا كده، لقى طعْمهَا حلْو، قَامْ مطوّحْهَا، قَالْ لَهُ: رَايحْ فينْ يَابْنى؟ قَالْ لَهُ: رَايحْ بلاَدْ الطيرْ، قَالْ لَهُ: طيّبْ إرْكَبْ، قَامْ رَاكبْ علَى ضَهْرَهُ وطَارْ بيه لغاية شطْ البحيرة بتَاعْ الطيرْ، وقَامْ منزّلُه. وقَامْ مَاشى، أمّا مشى شويّه لقى فلوكه (١٨) جايَه فى البحْرْ صغيّرهْ، قَامْ مشوّرْ لها(١٩)، قَامتْ جايَه، قَامْ نازلْ فى قلْبها، رايح فينْ يابْنى؟ قَالْ لَه: رَايحْ بلَدْ الطيرْ، قَالْ لَه دَا بلَدْ الطيرْ بعيده يابْنى، قَالْ لَه: وَديِنى، دنّه مَاشى فى البحْرْ معَاه، موجـه تْشيله ومُوجه تْحُطه، لمَا قَابله قصرْ، القصرْ ده بتَاعْ بَدْرْ البدور اللى هيّه أبوهَا بَانى لَهَا قصرْ فى البحْرْ علشَان لا تْشُوفْ رجّاله ولاَ تجوّزْ ولاَ حَاجَه.

قَعَدْ يهَابشْ (٢٠) لغَايةْ مَا طلعْ القصرْ، قام مخبّط (٢١) عَ الْبَابْ، قَامتْ بَدْر البدُور بَاصّهْ (٢٢)، الشَاطرْ حسَنْ؟ قَالتْ لَهُ: تعَالَى يَاشَاطرْ حسَنْ أهْلاً بالشَاطرْ حسَنْ، وراحتْ لَه وحبّته، قَامْ طلعْ لَها، وقَالْ لَها: أنَا عَايزْ أروحْ بلَدْ الطّيرْ، قَالتْ لَه ليَه؟ قَالْ لَها: أنَا عَاوزْ طيرْ يغنى إيهْ وليفتْه عندنا، وهيّه زعلاَنَه علشَانَه، وعَاوزْ أجيبه لَها، قَالتْ، طيّبْ يَالله، قَامُوا مَاشيينْ، حلّتْ الغلْيون وخدت حَاجتْهَا وطلْبَاتْهَا وقَامتْ طلْعه علَى بلَدْ الطيرْ، قَامتْ نَازْله جَابتْ الطيرْ، وقفصْ ملاَنْ كمَانْ، وقَامتْ جايَه.

رجْعُوا تَانى، مُوجَهْ تْشيلْهُم ومُوجَه تْحطْهُمْ، علَى الملَكْ أبُوه، الشَاطرْ حسَنْ إيه هوَه اللّى جَايبْهَا وهيّه جَايَه معَاه، دنّهمْ (٢٣) مَاشْيينْ لَمّا لنُصْ الطريقْ، قَالْ لهَا إيه، قَامْ رَابطْ الغلْيون، وقَال لَهَا: أنَا طَالعْ هنَا فى مصْلَحَه وراجعْ، قَامْ رَاحْ يقْرَا سُورَه علَى الرّاجلْ اللّى هوَه إيه قَالْ لَهُ (العبْدْ ده اللّى دلّهُ عَ الطريقْ وهوه مَاشى رَاجعْ لهَا، لقى اخواته الاتنينْ، واحدْ منْهُم شغّال قهْوَجى، والتَانى بيْبيعْ فطير، كَانْ اللّى مْشغّلْهم معلّمْهُمْ (يعْنى حَاططْ لكلْ وَاحدْ علاَمْه علَى ضَهْرُه علشَان مَا يهْرَبُوشْ) (٢٤)، ندَهْ (٢٥) عليهم يَاوْلاَد، قَالُوا: نعَم هوه عَارفْهم طبْعاً، يَاوْلاَدْ انْته بتشْتغلُوا فينْ؟ قَالُوا لَهُ: احْنَا بنشْتغَل عنْد وَاحدْ هنا، وَاحد منّا فى قهْوه، والتَانى بيْبيعْ فطير، قَالْ لهمْ: طيّبْ مَا تيجُوا عنْدى، وأنَا أشغّلكمْ، وأعْمل لكم مَاهيّه حلْوه، قَالُوا لَهُ:

ومَالوا قَامْ واخدْهُم ونزل الغلْيُونْ، وبَعْدْ مَامِشِي شوَيّه، وعرفُوه إنّهُ الشّاطر حَسَنْ أخُوهُم، فقَالوا لبَعْضُهُم: طيّب احنَا هانروحُ لابُونَا نعْمِلْ إيه؟ أبُونَا الوَقْتي متفَشْخَرْ (٢٦) بنَا، واحنَا قُلْنَا هَا نروحْ بلَدْ الطَيرْ نجيبْ الطَيرْ ومَعْرَفْشْ إيهْ، وكنَا مستَهْتَرين بالشَاطر حَسَنْ ابْن المنسيه، وبنْضَرْبَه ونعْمله، ويجى هُوه يجيبْ الطَيْرْ ويركَبْ علَينا كده، لازم نموتُه قَبْلْ مَا نْرُوحْ.

قَالوا لهُ: يالّه نطلَعْ نسطَحْ شويّه، واربُطْ الغلْيُونْ هنا وقَاموا طَالعين فُوقْ البَرْ، وأخدُوه وجُم فِي بير كده وحدفُوه، أمَا حدفُوه بقَى، لقِي واحدْ إستلقَاه منْ تَحْتَ، خَافْ، وقَالْ: مينْ؟ إنْسي ولاَجنْ؟ ردَ عليه قَالْ لهُ: أنَا العَبْدْ اللّى انته دفنْتني وقريتْ (٢٧) عليّه سوره، وأنَا مشْ هَاخليهُم (٢٨) يقدروا يخدوا بدرْ البدور معاهُم ولا يَاخدُوا الطَيْر أبداً إلاّ لمَّا انته تطلَعْ م البيرْ، وهَا تبقَى لك.

همَّه بقَى سَاقُوا الغلْيُون، ومشوا وسَابُوا الشَاطرْ حَسَنْ، فقَامْ الرّاجلْ العَبْدْ ده طلَّعه برّه البيرْ، وسَابه يمشي علَى رجلْيه، همَه وصلُوا قبْلهُ بتلاتْ ايامْ، عملوا زينه والهيصه (٢٩) والنَاسْ قَابلتْهُم بالمَزّيكة، أولاَدْ المَلكْ جُمْ (٣٠) وجابُوا الطَيرْ، وهمَّه انبَسطُوا، وخبَرهُم بقَى انتشَرْ، ولادْ الملكْ إيه، عملوا إيه، وبتَاعْ إيه، جُم يطلَعوا بدرْ البدُور منْ الغلْيونْ، مَارضيتْش (٣١) تطلَعْ أبداً، يتحايلوا علَيها، قَالتْ لهمُ: لاَ، لما ييجى الشَاطرْ حَسَنْ وبعْدين أبْقَى أطلَعْ، يقولوا لهَا: إحنَا اللّى جَايبينك تقول لهم لاَ، أنَا مَا اعرَفكُوشي (٣٢) ولا شفْتكُه(٣٣)، دَا هُوه جَايبكُم م الطَريقْ، أنى هُوه اللّى جَايْبْنِيك وأنَا جَايه معَاهْ علْشَانْ أتْجوزه، وأنا موعُوده بـه، وجَانى فى قلْبْ البَحْر علشَانْ أتْجَوزُه، قَامُوا جَايين تلَتْ ايامْ، وقَامْ واصل، لعنْدما وصَلْ الشَاطرْ حَسَنْ قَامتْ طَالعَه معَاه، وخدْهَا وقَامْ دَاخل المَدينَه، وخَشْ القَصْرْ بتَاعْ المحْضيّه، وأبُوه قَامْ واخْد المحضيّه وموديها (٣٤) مكَانْ المَنسيه، وطَردْ الولدين، والشَاطر حسَنْ عَاشْ مع بَدْرْ البدور فى تبَاتْ ونبَاتْ وخلّفوا صُبيانْ وبنَاتْ.

الهوامش

* الراوية السيدة نبوية فرج شريف، ربة بيت، فلاحة، السن ٦٩ سنة، من مواليد شربين محافظة الدقهلية، وتقيم بقرية أبو بصل مركز بلقاس محافظة الدقهلية منذ صباها، حفظت الحواديت عن والدتها، ذات شخصية مرحة ومتحدثة لبقة. سجل هذا النص بعد صلاة العشاء يوم السبت ٢١ يناير ١٩٩٦، بمنزل الراوية بقرية أبو بصل بحضور عدد من أبنائها وأحفادها.

١ ـ المحضيّه: الزوجة المفضلة لدى زوجها، والأصل الفصيح محظية؛ أي التى تحظى برعاية الزوج وحبه.

٢ ـ المنسيّه: الزوجة المهملة من قبل زوجها.

٣ ـ كيفهم: يتمتعون بحريتهم الكاملة، ويسيرون على هواهم.

٤ ـ ماشيين: سائرين أى ساروا فى الطريق.

٥ ـ هاتعرنا: تجلب العار علينا.

٦ ـ مستعرين: يشعرون بالعار من كونه أخاهم.

٧ ـ يوديك: يوصلك إلى.

٨ ـ عون: يقصد به المارد، والعون لغة من المعين من كل شئ والجمع أعوان.

٩ـ حنكه: فمه.

١٠ ـ هايكلك: سوف يأكلك.

١١ ـ ضهرك: ظهرك.

١٢ ـ مد: فعل أمر بمعنى سر وامش.

١٣ ـ مطرح: حيثما تشاء أى المكان الذى ترغب الذهاب إليه.

١٤ ـ فحرله: حفر له حفرة، وهى مقلوب الفعل (حفر).

١٥ ـ ودن: أذن

١٦ ـ مالوش نفس: ليس له شهية لتناول الطعام.

١٧ ـ مابكلش: لا آكل هذا الطعام.

١٨ ـ فلوكة: السفينة، والسفن والأصل الفصيح «الفُلْك».

١٩ ـ مشورلها: أشار إليها، أى طلب منها أن تتوقف.

٢٠ ـ يهابش: يكافح ويقاوم حتى يصل ومثلها يهابر.

٢١ ـ مخبط: دق الباب.

٢٢ ـ باصه: ناظره أى نظرت إليه.

٢٣ ـ دنهم: استمروا.

٢٤ ـ مايهربوش: لا يهربون.

٢٥ ـ نده: نادى.

٢٦ ـ متفشخر: متباهى، وتطلق على من يدعى شيئاً عظيماً، وقد تكون من الفعل فشخ بزيادة الراء لزيادة التأثير وهى بمعنى اتسع الشئ وانتشر.

٢٧ ـ قريت: قرأت.

٢٨ ـ هاخليهم: سوف أجعلهم.

٢٩ ـ الهيصه: الانفعال والفرح الزائد، من الأصل هاس يهيس؛ أى سار على أى سير كان أو أخذه بكثرة.

٣٠ ـ جُم: جاءوا.

٣١ ـ مارضيتش: لم أرض.

٣٢ ـ ما اعرفكوش: لا أعرفكم.

٣٣ ـ ولا شفتكه: لم أركم.

٣٤ ـ موديها: اصطحبها وأرسلها.

حكايـة..

جمع وتدوين: أحمد توفيق

«كَانْ يَا مَا كَانْ، نبدأ بذكرْ النبى عليه الصلاةُ والسلامْ، كان فيه اتنين اخواتْ، واحدْ خلفته صبيان والتانى خلفته بنَاتْ، فى يومْ من الأيامْ رجعْ أبو البنات لداره زعلان، قالتله أصغرْ بناته: مالكْ يابوى زعلانْ وشايلْ غضبْ الله ما تقولك كليمه(١) يفرج عليك الله؟ قالها: يا بتى أقولْ لعمك كلْ صبحْ صباحْ الخيرْ يا بو سبعْ شجرات يردْ ويقولى: صباحْ الخير يا بوسبعْ تحسات(٢)، صنتْ(٣) البتْ شويه وقالتْ لأبوها قوله يابوى هاتْ أكبر مافْ ولدكْ و انا اجيبْ أصغرْ ما فْ بناتى، يطلعوا للدنيا الواسعه ونشوفْ مين فيهمْ راحْ يرجعه سبحانْ الخالقْ مجبور، وفعلاً تانى يوم ما كدبشْ خبرْ قاله: صباحْ الخيرْ يا ابو سبعْ شجرات وساعةْ ماردْ عليه صباحْ الخيرْ يا بو سبعْ تحسات قاله: يا اخوى هاتْ أكبر ما فْ ولدكْ وانا أجيبْ أصغر مافْ بناتى يطلعوا للدنيا الواسعه ونشوف مين فيهم راح يرجعه ربنا مجبور، إتفقوا ولما جهز أبو البناتْ بته وابو الولادْ ولده، قاموا لبسوا لبس الصبيانْ وطلعوا للخلا، كلْ واحد فيهمْ شايلْ خرجه(٤) على كتفه لحدْ ما وصلوا مفارقْ التلاتْ طرقْ، وشافوا العابدْ وسطانى بيتعبدْ، رموا عليه السلامْ ولما ردْ السلامْ سألوه عن أسامى الطرقْ التلاته، قالهمْ: دىْ طريق السلامهْ ودىْ طريقْ الندامه ودىْ طريقْ اللى يروحوا فيها ما يعاودوشْ (٥)، الواد اختارْ طريقْ السلامه والبتْ اختارتْ طريق اللى يروحوا فيها مايعاودوشْ، مشيتْ فى طريقها، الدنيا تشيل وتحط بيها ، كلْ ما تجوعْ ولاْ تعطشْ تطلعْ منْ زوادها لقمه تاكلها وتشرب من قربتها ولما قربتْ تخلص الميه ربنا عترها على عدْ(٦) وسطْ الصحرا ميلتْ عليه كلتْ وشربتْ وملتْ قربتها بعد ما شربتْ شافتْ قطْ بيلهلهْ (٧) من العطش، مدت نطلها (٨) للعدْ ملته ميه وسقته، وفْ طرفة عينْ القطْ إتنفضْ بقى بنى آدمْ وبعدْ ما فوقها وهداها وعرفتْ إنه قصنبْ الرجال قالها: رايحه فين، قالتله: رايحه للمكتوبْ، قالها: قوم يا بتى تمشى فْ طريقْ اللى يروحوا فيها ما يعاودوش، قالتله: ياسيدى القصنبْ زىْ ما صادفتْ معاىْ شلتْ حمولى

واتكلت على الله، طبطب على كتفها، وبعد ما اداها (٩) حجة دكانه مليانه بخيرات الله ووصف لها طريقها إداها تلات سبيبات (١٠) تفرقهم (١١) وقت ما تضيق بيها الحال... مرت ليام، ووصلت البت للبلد اللى وصفها لها القصنب، حطت إيدها على الدكان وبعد ما ركزت (١٢) وسمت نفسها حسن البهبهانى دورت منادى فى البلد: حسن البهبهانى بيبيع بضاعته بأرخص الأتمانى ، ولما كان بيبيع الحاجه بنص تمنها هل(١٣) عليه أهل البلد وزباينه كترت يوم بعد يوم، وعندما اتضايق منه تجار البلد قعدوا مع بعض إتفقوا وراحوا إشتكوه للقاضى وقالوا له: حسن البهبهانى بيبيع البضاعه بالخساره وبوز علينا بضاعتنا، بعت القاضى لحسن، وعرض عليه شكاوى التجار، قاله: يا حضرة القاضى، بيع كتير وإكسب قليل، هو ده مبدئى فى التجاره وربنا بيبارك والحمد لله، شرد القاضى عن القضيه وقعد يمقل فى وش حسن البهبهانى ويقول لنفسه: سبحان الله، حسن البهبهانى ده رمش عينه غوانى الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى، لما روح القاضى بيته مشغول قالتله مرته (١٤): مالك، قالها: شفت النهارده واحد محيرنى مش قادر اعرف إن كان صبى ولا صبيه، الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى إسمه حسن البهبهانى، قالتله مرته: ما تحيرش نفسك، إعزمه حادانا وقدام الأكل يبان، قالها: إزاى، قالتله: إن كل كتير يبقى بنيه وإن كل لقمتين وتار (١٥) يبقى راجل، ولما القاضى عزم حسن من غير سبب حس إن العزومه دى وراها حاجه مدبرا له (١٦)، قام طلع من خرجه التلات سبيبات حط منهم إتنين فى جيبه وفرق واحده ولما ظهر له القصنب وحكاله حكايته، قام القصنب اتهيأ فى هيئه قط وراح بيت القاضى يشوف الموضوع وبعد ما رجع قعد مع حسن وفهمه يعمل إيه، وفى ميعاد العشا إستقبل القاضى ومرته حسن البهبهانى وع الأكل قعد حسن خطف لقمتين وتار، ولما قالتله مرت القاضى ما تاكل يا خوى الأكل كتير قالها: البطن ليها طاقتها، قال القاضى: سبيه على راحته واندار على حسن يقوله: حاتبيت معانا الليلادى (١٧)، الوقت متأخر ومفيش مرواح دلوقت (١٨)، قامت مرت القاضى وحطت (١٩) تحت مراتبهم ورق لمون إخضر ولما سألها جوزها قالت: إن ورق اللمون دبل يبقى بنيه وإن فضل إخضر يبقى راجل، ولما دخل حسن الرواق (٢٠) ينام طلع من جيبه السبيبه التانيه وفرقها ظهر له القصنب اللى تهيأ فى هيئة قط وعرفه الحكايه وفهمها له، بعد ما نام القاضى قام حسن أول الليل وشال ورق اللمون ومحطهوش(٢١) غير فى وش الصبح ، ولما صحيوا (٢٢) وراحت مرت القاضى تبص فى ورق اللمون لقيته إخضر زى ما هوه وعند ما قالت لجوزها قالها: أنا برضك (٢٣) مش مصدق قالتله: يبقى مفيش غير الحمام اللى، يخليك (٢٤) تتأكد، قام القاضى قال لحسن: النهارده حانروح الحمام مع بعض، لعب الفار فى عبه، وطلع السبيبه التالته وفرقها وظهر له القصنب للمره الأخيره وعرفه يعمل إيه، وفى الحمام خش القاضى يقلع هدومه وقبل ما يطلع كتب ورقه إداها لخادم الحمام وقاله: ساعة ما يقلع القاضى ترمح (٢٥) علينا وتقول حسن البهبهانى يكلم أهله قوام وعمل الخادم زى ما قاله بالظبط وبعد ما مشى حسن طلع الخادم الورقه وإداها للقاضى اللي قراها وضرب كف على كف وهو بيقرى، حسن البهبهانى رمش عينه غوانى الشكل شكل بنيه والجهد جهد رجالى يبقى صبيه مش راجل ولما قرا العنوان قال لنفسه والله ما انا فايتك، مش حارتاح غير لما أعرف قرارك (٢٦)....

أما الصبيه بعد ما طلعت من هدوم الصبيان حطت فلوسها فى الخرج وإتلتمت (٢٧) بطرحه سوده والدنيا تشيل وتحط بيها من بلد لبلد ومن خلا لخلا وفى يوم حودت على واحد فطاطرى فى طريقها عشان تاكل، شافت وادعمها بيغسل الحلل ضعفان ومبهدل وحالته تصعب ع الكافر، ميلت عليه عرفته وكشفتله

طرْحتْهَا، عرفْهَا، خَدْتَه لبستُه وعطْتَه فلوس، وعشان تْضمنْ مَكْرُه قبْلْ ما تديهْ حَاجَه شرْطتْ عليه تكويْه بحَلَقَه ومضْرَبْ علَىَ بابْ طيزُه (٢٨) واللى كانت مقدْرَاه حصل، ساعة ما قريْواعَ البلد الوادْ كوْش (٢٩) على كُل حَاجَه وقْدَامْ أبوه وعمّه وأهالى البلدْ قالْهم: شايْفينْ الحاجه دى كلها شُغتى (٣٠) عملتها فى الغربه ولمّا عثرت (٣١) على بتْ عمى تعبانه ومبهدله جبتْها معاى؛ ولمّا همَتْ بتْ عمه تكدبُه، ضربها عمها بالقلم وقالها: قلةْ حيَا إنتْوا يجى منْ وراكمْ غيرْ التحسه، قالتْله: تشكرْ يا عمى، آدى أهل البلد واقْفينْ يشهدُوا، أنا كويتْ ولَدَكْ بحلقه ومضرب على بَابْ طيزه، إن كُنتْ مكدبنى اتأكدْ، ولمّا عرفْ وأهْلْ البلد كلّها عرفتْ الحقيْقَه روّحْ زعلاَن وهىَ روّحت بيت أبُوهَا وسطْ طبلْ وزَغاريد أهلْ البلدْ...

بَعْد كَامْ يوم، وهىَ طَالَه منَ الشبّاكْ شافتْ القاضى وهُوَ بيسْتقْصى عن بيتهم وعندمَا خبَطْ ع الباب خلّتْ الخدامه تفتحْلُه وتقْعدُه فى المضْيَفَه وتشْيَع (٣٢) حدْ ينادم (٣٣) أبوها، عند ما جهْ أبُوهَا ضايفه ولمّا عرَف إنُه جاى طالب إيد بتُه قالهْ إنتْ ضيفْنَا تلاتْ تيّام لحدْ (٣٤) ماناخدْ رأيهَا. فى اليومْ الأوْلانى شَافتْ فى ايدْه لعبه بعتَتْ الخدامه تطلْبهَا منه، قالها: تاخديها بسْ أشُوفْ وشْ ستكْ لمّا قالَتْلها، قامتْ جابت صنيَه وحطتها فى ضىْ اللّنْده (٣٥) وحطتْ فى وشها المرايه وساعة ما برقتْ خلّتْ الخدامه تخليه يُبص على المرايّه وتقُوله: ـ آدى وشْ ستى يا سيدى وآديكْ شُفتُه، فاداهَا اللعبه، وفى اليوْمْ التانى شَافتْ فى إيده لعبه تانيَه و لمّا بعتتْ الخدامه تطلبها قالها: أشوف كعْبْ رجْلْ ستك وعندْ ما خبرتْهَا بمطلْبهْ خلت الخدامه تدعك كعب رجلْهَا بالخُرْفشه (٣٦) لغاية ما تْجلتْ ولمعتْ ودورْ تها له (٣٧) فى المرايّه فلمعتْ فى وشُه، وبعْد كده بعتتْ الخدامه تجيب اللعْبَه منه..

وفى اليوْمَ التالتْ شافت اللعبَه التالته وبعتتْ الخدامه والمرّه دىْ قالها: أدهالكْ بس انام مع ستِكْ ليلْه، وبعْدْ مَا فكرتْ مليحْ، شيّعتْ الخدامه وجابتْ الغازيه قضتْ معاه الليله من غير مايشوفها وادِيتها ورقه تحطهالهُ فى جيبُه، لما حسْ إنه نال غرضُه قال لنفسُه طب يا واد ازاى بعد ما نلتْ منها كل اللى انت عاوزه تتْجوزها وتصُونْ إزاى بيتكْ، قام الصبْحْ إتسرق منهم ومشى وفى الطريق عثر على الورَقه، لقيهَا كتْبَاله: الوشْ وش الصنيّة، والكعب كُعب البنيّه، والليلْه ليلةْ الغازيه هوّ أنا لعبه ح تلْعبْ بيّه يا ابنْ السبيّه(٣٨) لمّا قرا الورقه إتْجنْ جنونه وعاود وتممْ جوازُه منهَا...

خدْ مرْته ورجعْ بلدْه وأولْ مَا دخلْ البيت نادَم على خادمُه سعيد وقالُه خدْ دى عروستْكْ وانا وهبْتهالكْ وعندما دخلْ معاهَا سعيد الأوْضه وكشفتْ وشها إتْلبَخ (٣٩) وقال لنفسه سُبْحانْ الله، جل الله زينْ ما خلقْ، أول ليلة قالتْله: مش حاتقربْ منى غير لمّا تْملا الزير وقامت خرقتْ الزير ونقدته ع الجنينه وقضى طولْ الليل يملأْ والزير ممليْتش (٤٠) لغاية ما صبحْ الصبح، وفى الصُبح قاله سيدُه: صبحيّه مباركه يا سعيد قاله: مباركه على إيه يا سيدى، طول الليل تقولى إملاَ كُبْ ـ إملاَ كُبْ لمّا قوّرتْ(٤١) عينى، قالُه سيده: الأيام مكلتْهاش(٤٢) العجول يا سعيد إن ماكانشْ الليله دىْ يبقى االليله الجايّه، تانى ليله وقعتْ حتَه منْ الحيطه وقالتْله يبْنيها وطول الليل يبنى وهىْ تهدْ لغاية ما صبحْ الصبْحْ: قاله سيدُه: صبحيّه مباركه يا سعيد ، قاله سعيد: صبحّيه مباركة على إيه يا سيدى، طول الليل إبنى هدْ ـ إبنى هدْ لما قورت عينى، قالهْ. سيده: الأيام ما كلتْهاشْ العجُولْ يا سعيد إن ما كانش الليله دىْ يبقى الليله الجايه، وفْ تالتْ ليله عملتْ روحها عيّانه وقضى طول الليل يسرح ويروّحْ يغليْلها ف حلبه وينسون لحدْ الصبح، وفى الصُبح قالهْ سيدُه: صباحيّة

مباركه ياسعيد ردعليه سعيد: صباحية مباركه على ايه يا سيدى ، طول الليل عيانه واسرح روح - إسرح روح لمّا إتقورت عينى، وكرر عليه سيده نفس الكلام: الأيامْ ماكلتهاش العجول يا سعيد، وفى الليلة الرابعة بيّتْ لمرتْ القاضى لعبَه من اللى خدتهم من جوزها ولمّا طلبتها منها قالتلّها: بسْ بشرْطْ، أنام مع جوزك ليله وتنامى مع جوزى ليله وافقت وعطتها اللعبَه، وعندما رقدتْ مع القاضى وعاشرها قالها: إيه ده يعنى إنت بتْ، وقبل ما يمقلْ فيها ويكشفْ المستور قالتلّه: ياكْ إنتْ متعرفشْ مشْ أنا روحت النهارده لبحرْ كبَاتْ(٤٣) االلى يروحوا فيه النسوان يرْجعوا بنَاتْ، قالها: أمال إبقى روحى كلْ يومْ، وفى الليلة الخامسة بيّتت اللعبه التانية لمرتْ القاضى وإتفقوا وفى الليله الساته(٤٤) إتفقوا على اللعبَه التالته وكان كل ما يسألها القاضى: ماروحتيش ليه النهارده لبحر كبات؟ تقوله: مالحقتش أروحْ، ومرت ليام وهىَ حبلتْ من القاضى ومرت القاضى حبلتْ من سعيد، ولدتْ هىَ وادْ ابيض يشبه القاضى ومرت القاضى ولدت واد أسود يشبه سعيد...

وف يوم منْ الأيامْ كان القاضى جالسْ فى مجْلسْ القضاء ودخل عليه الوادين، لسوّد يقوله: يابوى ولبيّض يقوله: يا سيدى، قام واحد من أهل البلد قاله:- يا سيدى القاضى إزاى الواد لبيض اللى يشبهك يقولك يا سيدى والعبدْ الزربون(٤٥) يقولك يابوىَ؟، شغله المجلس ومالحقش يجاوب ولمّا رجعْ البيت نادمْ على مرته وقالها اللى حصل(٤٦) قالتله:- لهو إنت مش عارفْ مشْ مرت سعيدْ رقدتْ معاك تلات تيامْ وأنا رقدت مع سعيد تلات تيام قام واقفْ يضربْ بكفوفه يقول: يوووه يابتْ الكلبْ، كام سنه ماقدرتش أضحك عليها وإنت من نقره(٤٧) واحدة تقعى فيها، روحى إنت طالقْ وزعطها(٤٨) وجابْ مرته وولده وعاشوا فْ تباتْ ونبات وخلفوا صبيانْ وبنات، وحجيتكْ وجيتْ وكلتْ البلّينة(٤٩) والديكْ.

الهوامش

١ - كليمه: تصغير كلمه

٢ - تحسات: مصائب

٣ - صنّتْ: انتظرت

٤ - خرجه: حقيبه من القماش السميك وهو لفظ فصيح

٥ - مايعاودوش: لا يعودوا

٦ - عدْ: بذر

٧ - بيلْهلْه: يلهث (يخرج لسانه من شدة العطش)

٨ - نعلها: حذاءها

٩ - اداها: أعطاها

١٠ - سبيبات: شعْرات

١١ - تفرقهم: تهرسهم وكلاهما فصيح

١٢ - ركزت: إستقرت

١٣ - هلْ: أقبل

١٤ - مرته: زوجته

١٥ ـ تَارْ: قامَ

١٦ ـ مدبرآله: مدبرة له

١٧ ـ الليلادى: الليلة هذه

١٨ ـ دلْوَقْتْ: فى هذا الوقت (الآن).

١٩ ـ حَطَتْ: وضعت

٢٠ ـ الرُوَاقْ: حجرة النوم

٢١ ـ مَحَطْهُوشْ: لم يضعه

٢٢ ـ صحْيُوا: استيقظوا

٢٣ ـ بَرْضَكْ: رغم ذلك

٢٤ ـ حايْخَلّيكْ: يجعلك

٢٥ ـ ترْمَحْ: تسرع

٢٦ ـ قرارِكْ: آخرك

٢٧ ـ اتْلَتَمتْ: تلثمت

٢٨ ـ تكويه بحلقه ومَضْرَبْ على باب طيظه: تكويه على مؤخرته،

٢٩ ـ كوّشْ: استحوذ،

٣٠ ـ شُغْتى: ملكى

٣١ ـ عثّرت: عثرت

٣٢ ـ تشيّعْ: تبعث

٣٣ ـ ينادم: ينادى

٣٤ ـ لَحدْ: إلى حد

٣٥ ـ اللَنْدَهْ: المصباح (اللمبه)

٣٦ ـ الخَرْفشَه: قطعه من الطوب المحروق لونها أسود تدعك بها القدم لإزالة القشف من عليها

٣٧ ـ دوّرتها له: هيأتها له

٣٨ ـ السبيّه: الأسيرة أو الجارية وهو المعنى المقصود

٣٩ ـ اتْلَبخْ: إرتبك

٤٠ : مملَيْتَش: لم يمتلئ

٤١ ـ قورْت عينى: تعبتنى

٤٢ ـ مكلتهاش: لم تأكلها

٤٣ ـ بحركبَات: إسم بحر من وحى الخيال الشعبى

٤٤ ـ السَاته: السادسة

٤٥ ـ العبد الزَرْبون: الشديد السواد

٤٦ ـ حَصَلْ: حدث

٤٧ ـ نُقْرهْ: حفرة

٤٨ ـ زَعَطْهَا: طردها

٤٩ ـ البلّينه: الدجاجة

الراوى: الست أم محمود، قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح، محافظة أسيوط السن ٤٨ سنة، متزوجة ومعها ٤ أولاد و٣ بنات

جمعها وترجمها للإنجليزية: ا. ك رامانوجان
ترجمة : رأفت الدويرى

١ـ الحلاق وسره الخطير

كان لمملكة كونكان ملك غاية فى الطيبة، وكان يبدو كاملاً مكتملاً من جميع الوجوه؛ فهو شاب وسيم وكأنه إله الحب ـ عادل وكريم وحلو اللسان ـ محارب عظيم لا يهزم أبداً. ومع ذلك، فكثيراً ماكان يتنازل طواعية لأعدائه عن أجزاء من مملكته بعد انتصاره عليهم.

بالإضافة إلى تلك المميزات العجيبة، فلقد كان الملك يمتاز بموهبة أخرى أكثر عجبًا ـ أثارت الرهبة فى قلوب بلاطه الملكى ـ إذ كانت له القدرة على سماع همساتهم.. فى الحقيقة إنه كان قادراً على سماع حركة بعوضة أو سقوط إبرة على الأرض ولم يكن هناك أحد يعلم من أين وكيف قد اكتسب الملك تلك القدرة العجيبة، وفى ذات يوم، رأى الحلاق الخصوصى للملك شيئاً غريباً تحت خصلات شعر رأس الملك فبينما كان يحلق الذقن الملكية، رأى أذنى الملك ـ وبدأ الحلاق يفكر:

«لقد سبق لى أن رأيت مثل هاتين الأذنين فى مكان ما»، ولكنه عجز عن تذكر أين رأى الأذنين، وعاد يفكر.. وظل يفكر، ويفكر لدرجة أنه نسى أنه لم ينته بعد من حلق الذقن الملكية.. فلقد كان قد أبعد الموسى عن ذقن الملك وطوى سلاحه فى جرابه ووقف غارقًا فى تفكيره محاولاً تذكر: أين رأى مثل هاتين الأذنين؟!

بدا على الملك الاستياء وسأل الحلاق:

ما أنت فاعل بالله عليك فى وقفتك هكذا؟! ثم انفجر فى غضب ولكن الحلاق لم يخرج من شروده؛ إذ يبدو أنه لم يسمع شيئاً. وهنا هب الملك واقفاً وصاح فى هياج غاضب:

«ما هذا الذى تفعله؟! سأقطع رأسك»..

«أفاق الحلاق من شروده للحظة صائحًا: «ها ـ ماذا؟ !» ـ ثم عاد ليغرق ثانية فى تفكيره العميق .. فهيهات أن تستطيع توجيه تيار أفكار إنسان أو إيقاف تيارها!! قد يحاول ملك ذلك لكن بلا جدوى.. إن أفكار الحلاق مستمرة فى تيارها بسرعتها نفسها. صرخ الملك بذقنه نصف الحليق فى حلاقه الذى فتح فجأة عينيه على اتساعهما بينما يصيح الملك:

«ها! لقد رأيت هاتين الأذنين على راس حمار.. لقد رأيتهما على راس حمار».

فى ثورة غضب صاح الملك فى حلاقه: «ماذا ؟! ماهذا الذى تقوله ؟! وعندما توحش هياج الملك الغاضب ارتعش الحلاق وبدأ يتمتم:

«أجل - أذنا....ك»

ثم انهار منفجرًا فى البكاء..

فسأله الملك:

«لماذا تبكى على أذناى ؟!

«ماذا بهما ؟!»

تماسك الحلاق واستجمع شجاعته ليقول للملك:

«صاحب الجلالة .. لقد رأيت أذنين كأذنى جلالتكم على راس حمار.. مع فارق وحيد؛ أن أذنى الحمار أكبر قليلاً من أذنى جلالتكم». هنا كان الملك قد وصل إلى ذروة غضبه وهياجه. ولكن طبيعته الطيبة بالفطرة تغلبت على غضبه، وأمر الحلاق ألا يتكلم عن حقيقة أذنيه مع أى أحد كان، ثم استطرد الملك حزيناً:

« لقد ظلت أذناى تكبران هكذا لفترة .. ولكن حذارى أن تتكلم عنهما لأى أحد كان وإلا قطعت رأسك».

وتعهد الحلاق للملك ألا يتكلم عن حقيقة أذنى جلالته مع أى أحد كان .. ثم سحب الموس محاولاً بقدر الإمكان أن ينتهى من حلق الذقن الملكية.

أما الملك فلكى يشترى صمت الحلاق قد وهبه صرة من الذهب.

وانصرف الحلاق من حضرة الملك سعيداً، ولكن مهموماً، وقطع الطريق إلى بيته جرياً عبر شوارع جانبية ليتحاشى مقابلة معارفه. وطوال الطريق ظل جسده يهتز من ضحكات يحاول الحلاق كتمانها بلا جدوى، فكانت تصدر منه أصوات كصهيل حصان وقوقاة الدجاجة وضحكات مكتومة من خلال أسنانه الإثنى والثلاثين مما جعل المارة فى الشوارع يعتقدون أنه مجنون ويحتاج إلى قليل من عصير الليمون، ليرطب من التهاب «نافوخه»، فيشفيه من الجنون، وعندما وصل إلى بيته وفتحت له أمه الباب، انفجر فى ضحكات مجلجلة..

تساءلت الأم فى دهشة عن مبرر ضحكه عليها بهذه الطريقة.

وعندما رأى الحلاق زوجته انطلق فى نوبة ضحك ترتفع أو تنخفض طبقًا للسلم الموسيقى مما جعلها تواجهه بكثير من أسئلة، فلم تتلق منه سوى تلك الضحكات المجنونة، فثار غضبها، وبدأت ترغى وتزبد فى وجهه فغيرت ضحكات الحلاق أطوالها وسرعاتها، فبدت وكأن الحلاق ينتحب ضحكاً فاقتنعت الزوجة بأن زوجها قد فقد عقله، وبدأت تلعن حظها السئ كزوجة لمجنون. وعندما ترك الحلاق وحيداً بمفرده هدأت نوبات الضحك.. وفارقته قليلاً..

ولكنه، عندما دخل الحمام ليستحم، تذكر فجأة أذنى الحمار فعاودته نوبات الضحك من جديد، لكن الماء البارد هدأ قليلاً من تلك النوبات، فارتاح قفصه الصدرى وضلوع جنبيه من الألم الشديد الذى بدأ يلم به بفعل نوبات الضحك المتصلة.

ولأنه تأخر كثيراً داخل الحمام، ذهبت أمه لتطمئن عليه فعاودته من جديد نوبات الضحك. إنه لم يعد يستطيع التحكم فى نفسه، مما جعل أنفاسه تتلاحق، وأصبح يتنفس بصعوبة.

قادته الأم برفق إلى المطبخ وقدمت له طعاماً، وبمجرد أن وضع لقمة فى فمه خطرت على ذهنه صورة أذنى الملك فعاودته نوبات الضحك وتجشأ الطعام .. وانتقل الوجع إلى رئتيه .. إلى معدته، وبالرغم من

ذلك لم يستطع أن يمنع نفسه من الضحك المتواصل. بعض الطعام فى فمه، إتخذ الطريق الخاطئ.. انزلق إلى القصبة الهوائية.. أنفاسه توشك على الاختناق، لقد أغمى عليه تقريباً.

وبعد أن استعاد وعيه، عاودته من جديد نوبة الضحك..

انتهزت الأم القلقة لحظة توقف فيها الابن الحلاق عن الضحك لتسأله:

ماحدث لك! ماذا دهاك؟ ولكن كيف للحلاق أن يعصى أوامر الملك ويخبر أمه بحقيقة الأمر؟.. إنه يخاف على رأسه.

وبعد كثير من أسئلة الأم، قال لها الابن الحلاق أخيراً:

بماذا تريدينى أن أخبرك؟

قالت الأم:

لماذا تضحك بهذه الطريقة؟ ماذا رأيت؟ عيناك قد احمرتا.. وجهك قد تورم بفعل نوبات الضحك.

ثم نهرته:

فلتكف عن إغاظتنا بصمتك هذا!

فقال الابن الحلاق:

كيف لى أن أخبرك ياأماه؟ كيف لى أن أعصى أوامرالملك؟ ماذا أفعل ياأماه؟!

قالت الأم:

تود أن تقول إن هناك سراً تعرفه، ولايمكنك التصريح به لأمك التى ولدتك، ومسحت لك مؤخرتك؟

فقال الابن الحلاق:

كيف لى أن أعصى أوامر الملك؟

ثم عاودته من جديد نوبات الضحك فقالت الأم:

اسمع ياولدى! إذا كنت لا تستطيع أن تصرح لى أنا أمك بما تعرف أفلا يمكنك أن تصرح به إلى شجرة؟

الشجرة لاتتكلم فكيف يمكنها أن تصرح بما تقوله لها لأى كائن كان؟!

اقتنع بكلام أمه.. والمثل الشعبى يقول: همك يزول لما لغيرك تقول.

ولهذا ذهب الحلاق إلى الغابة.. بعد أن ودعته أمه بدعواتها الطيبة.. ليتكلم إلى الأشجار وبدأ يخاطب أشجار الغابة .. شجرة بعد أخرى مغنياً:

شجرة ياشجرة
لاتخبرى أحداً
بما سأقوله لك الآن
شجرة ياشجرة
لاتخبرى أحداً
بالسر الذى سأكشفه لك الآن
شجرة ياشجرة
لاتخبرى أحداً
بما رأيت هذا الصباح
شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحدًا

بمشكلتى مع السر الخطير

ياشجر الغابة

انصت إلى جيدًا

مليكنا العظيم الطيب

الذى يحكم أرضنا

له أذنا حمار

شجرة ياشجرة

لاتخبرى أحدًا

بأننى قلت لك هذا أو ذاك

لأننى لا أود

أن أموت ضحكًا

لقد حافظت على عهدى للملك

وسمعت نصيحة أمى

الضحك كاد يقتلنى

ها أنا قد قتلت الضحك

لمن أضحك بعد الآن

ليلاً أو نهارًا

وهكذا، ظل الحلاق يغنى فى الغابة، يكرر الغناء المرة بعد الأخرى، حتى شعر أنه قد تخلص تمامًا من عبء السر الدفين الخطير الذى كان يوشك أن ينفجر من أعماقه .. ثم عاد الحلاق إلى بيته خفيفاً مرتاح البال والفكر.

بعد ذلك بقليل احتاج عازف طبلة هندوسى طبلة جديدة.. فذهب إلى الغابة بحثًا عن شجرة مناسبة لطبلته الجديدة. وقطع شجرة من بين الأشجار التى أسر لها الحلاق بسره الدفين. ومن خشب الشجرة، صنع عازف الطبلة إطاراً لطبلته وشد على جانبيها الجلد.. وجرب دقاتها ثم أخذها وتوجه إلى القصر الملكى ليعرض أمام جلالته مهارته الفنية كعازف طبلة. وأمام الملك وبلاطه، غنى مطرب البلاط المقطع الأول من أغنية هندوسية جميلة ثم طلب من عازف الطبلة أن يعزف على طبلته الجديدة مقطعاً منفرداً - سولو.

وبدأ عازف الطبلة يدق على طبلته الجديدة بمهارة فائقة، لدرجة أنه قد جعل الطبلة تنطق كما يقولون.

ولكن فوجئ الجميع بأن الطبلة الجديدة تنطلق منها دقات وإيقاعات على الوجه التالى:

تاك تاك - تيك تاك

تاك تاك - تيك تاك

للملك أذنان كأذنى حمار

تاك - تاك - تيك تاك

تاك تاك - تيك تاك

للمك أذنان كأذنى حمار

وسمع الجميع في البلاط كلمات الطبلة واضحة، فنظر الجميع إلى الملك على عرشه. وهكذا، عرف، الجميع السر الدفين..

٢ـ لماذا يضحك المستمعون أو يبكون؟!!

ذات مرة، كان هناك واعظ هندوسى التف حول جمع من القرويين، ليعظهم عن الخطايا والذنوب والعذاب الذى ينتظرهم فى الجحيم.

وبينما الواعظ مسترسل فى عظته، وقد أصبحت كلماتها أكثر فصاحة ونارية، لاحظ بين المستمعين لعظته النارية .. فلاحاً فقيراً يبكى بشدة، والدموع تهطل بغزارة على خديه.

فرحاً بتأثير عظته على مستمعيه، قال الواعظ للفلاح الباكى:

ها أنت تبكى ندبًا على خطاياك وذنوبك.. أليس كذلك ؟! من الواضح أن كلمات عظتى قد أصابت الهدف، أليس كذلك؟! عندما تكلمت أنا عن عذابات الجحيم، تذكرت أنت خطاياك وذنوبك، أليس كذلك؟!

وهنا، أجاب الفلاح الفقير بينما يمسح دموعه قائلاً:

لا .. لا.. يافضيلة الواعظ.. أنا كنت أفكر فى تيسى العجوز الذى كان مريضًا ومات العام الماضى.. يالها من خسارة! لقد كان لتيسى العجوز ذقن جميلة.. الخالق الناطق ذقن فضيلتكم.. طوال حياتى لم أر ذقنين متشابهين مثلهما.

وهنا، انفجر القرويون فى الضحك، أما الواعظ، فقد دفن ذقنه خجلاً بين دفتى كتابه الأصفر!

٣ـ بعد أن تنتهى الحكاية!

فى إقليم أوديسا الهندى.. وبعد أن تنتهى الحكاية.. كنت أسمعهم يغنون الأغنية التالية:

حكايتى انتهت

الشجرة المثمرة ماتت

أيتها الشجرة المثمرة لماذا مِت؟

ـ البقرة السوداء أكلتنى!

أيتها البقرة السوداء لماذا أكلت الشجرة؟!

ـ راعى القطيع لم يرعانى!

ياراعى القطيع لماذا لم ترعها؟

ـ زوجة ابنى لم تقدم لى طعاماً!

يازوجة ابنه لماذا لم تقدمى له طعاماً؟!

ـ رضيعى كان يصرخ!

يارضيعها لماذا صرخت؟!

ـ النمل الأسود كان يعضنى!

أيها النمل الأسود لماذا تعضه؟

ـ أعيش فى القذارة

وعندما أجد شيئاً طرياً أعضه!!







د. إبراهيم أحمد شعلان

ضمن النشاط العلمى بجامعة قسنطينة [للعام الجامعى ١٩٩٥ - ١٩٩٦م] قام كاتب هذه السطور برحلة علمية إلى قسنطينة فى الفترة من ٦ - ٢٠ من مارس ١٩٩٦، واشترك فى مناقشة ثلاث رسائل علمية لنيل درجة الماجستير بمعهد اللغة والأدب العربى، وكانت هذه الرسائل تحت إشرافه:

*** الرسالة الأولى بعنوان: «البطل السلبى فى الرواية العربية» للباحث على منصورى - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربى بجامعة باتنه.**

وقد دارت هذه الرسالة حول ثلاث روايات: الأولى بعنوان «الوشم» للقاص العراقى عبدالرحمن مجيد الربيعى وهى تعالج قضية سياسية، والثانية بعنوان «الياقوتى» للقاص السورى عبدالنبى حجازى وهى تعالج قضية اجتماعية، والثالثة بعنوان «المرفوضون» للقاص الجزائرى إبراهيم سعدى وهى تتحدث عن الهجرة ومشاكل الاغتراب وانعكاسات ذلك على الفرد والأسرة والمجتمع، وهى مشكلة جزائرية مازالت تلعب دوراً خطيراً فى حياة المجتمع الجزائرى حتى هذه الأيام .

والبطل السلبى فى هذه الروايات ليس بطلاً سلبيًا؛ ولكنه البطل الذى تتكالب عليه الظروف لتدفعه إلى اتخاذ موقف معين لايتفق مع رغباته أو قناعاته. وقد أشار الباحث إلى أن كثرة النماذج السالبة فى الرواية العربية أصبحت ظاهرة عامة بعد هزيمة حزيران - يونيو ١٩٦٧، وهو ما يشير إلى دلالات سياسية واجتماعية عبرت عن فترة من العجز الاجتماعى والذى أفرز، فى النهاية، ذلك البطل السلبى

*** الرسالة الثانية بعنوان : «مسرح عزيز أباظة الأسطورى» .**

للباحث مبارك زغنية - المدرس بمعهد اللغة والأدب العربى - جامعة قسنطينة. وكما هو واضح من عنوان الرسالة، فإن الباحث قد اعتمد على ظاهرة الأسطورة، والتى ظهرت فى ثلاث من مسرحيات عزيز أباظة العشر وكونت الأساس الذى اعتمدت عليه هذه المسرحيات وهى «قيس ولبنى» ١٩٤٢م، «العباسة» ١٩٤٥م «وشهريار» بعد ذلك، أو هى قد ألفت - كما يقول الباحث - بين عهدين سياسيين مختلفين... عهد الملك فاروق... وعهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وقد ظهرت أصداء المرحلتين السياسيتين المذكورتين فى المسرحية.

وقد علل الباحث اختيار هذه المسرحيات بقوله «نظراً لغناها الفنى ولأن النقاد والدارسين لم يستوفوها بالدراسة والتنقيب وظلت مهملة فترة طويلة» ويضيف «ولذا قررت أن أتصدى لهذه المسرحيات بالدراسة الموضوعية بعيداً عن أى تعصب لأى خلفية إيديولوجية مهما كانت طبيعتها» وهو ما يعنى أن أصحاب الإيديولوجيات قد درسوا هذه المسرحيات

بنظرة أحادية وبتأثير منطلقاتهم وخلفياتهم الفكرية. ويرى أن الدراسات التى تتناول الأدب المسرحى الشعرى لاتزال فى دور التجريب، أو أنها دراسات ذوقية تفتقر إلى السند العلمى لأنها - كما يقول الباحث - «إما مدح وثناء وإما قدح وهجاء».

وقد أثار الباحث قضية يمكن أن تكون مصدراً لدراسات أخرى وهى أن عزيز أباظة - فى مسرحياته الأسطورية - لم يتأثر بمسرحيات أو روايات سابقيه مثل أحمد شوقى وتوفيق الحكيم، ويرد على النقاد الذين يرون أوجه التشابه بين مسرحيات أباظة وسابقيه ويقول: «إن هذا التشابه ليس نتيجة تأثره بسابقيه ولكن ذلك يرجع إلى وحدة المصدر التاريخى والأسطورى الذى نهلوا منه جميعاً».

أما بخصوص النزعة الأسطورية - وهى الأساس الذى أقام الباحث دراساته عليه - فلم يلجأ إلى استعراض النظريات الأجنبية، كما عند مولر أوكاسبرر أو جيمس فريزر أو مالينوفسكى أويونج وأضرابهم؛ وذلك حتى لايقع تحت تأثيراتهم، ولكنه دخل إلى موضوعه مباشرة وحاول أن يحدد مفهوم الأسطورة من خلال رؤية عزيز أباظة لهذا المصطلح، وهو رأى له وجاهته من حيث إن هناك اختلافاً فى الرؤية، وكل باحث أو شاعر يرى المصطلح من خلال رؤيته الثقافية وظروفه الاجتماعية والتاريخية ومن حيث إن النص هو الذى يفسر نفسه بنفسه وهو الذى يحدد المفهوم الأسطورى كما تمثله الشاعر. ويقول الباحث «أقصد بمسرح عزيز أباظة الأسطورى تلك المسرحيات التى كانت أحداثها تاريخية ثم تصرف فيها العقل الشعبى بالنقصان أو الزيادة قصد تكوين فكرة أو نظرية ؛ أى تلك المسرحيات التى تعتمد على السرد القصصى المشوه للأحداث التاريخية، وعلى المخيلة الشعبية مثل مسرحية «العباسة» التى اعتمد مؤلفها على أحداث بعضها تاريخى مثل التنكيل بالبرامكة وبعضها الآخر خرافى من صنع الخيال الشعبى كقصة تزويج هارون الرشيد أخته العباسة لوزيره جعفر البرمكى تزويجاً صورياً بحجة الحفاظ على نقاوة الدم العربى الأصيل، وليصبح فيما بعد سبباً لضرب البرامكة وكسر شوكتهم».

ومن ناحية أخرى، فإن المصطلح الأسطورى يتضح، أيضاً فى تلك المسرحيات التى يتكون إطارها العام من قصة خرافية لم تقع أحداثها تاريخياً أوأنها وقعت فى فترة زمنية سحيقة اختلط فيها التاريخ بالخرافة مثل حكاية «شهريار» بطل ألف ليلة وليلة، ومعنى ذلك أن الأسطورة - كما يقول الباحث - لايقصد بها تلك المسرحيات التى تدور أحداثها حول كائنات وهمية خرافية تصور قوى الطبيعة بطريقة رمزية، أى تلك الحكايات التى لها بعدها الدينى الميثولوجى وما لاعلاقة له بالواقع؛ ولكنه يقصد التاريخ الذى اختلط بالخيال والاختلاق وتلوين الأحداث التاريخية وخلطها بنزعة أسطورية أو خرافية.

وهذا التصنيف الذى اعتمده الباحث ليس إلا امتداداً لمجموعة من العلماء المصريين وظفوا مصطلح الأسطورة بهذا المفهوم يذكر منهم: د/ محمد مندور ، د/ أحمد شمس الدين الحجاجى، د/ عبد المحسن عاطف سلام، د/ أنس داوود ، د/ كمال محمد إسماعيل، وهو ما يعنى أن الباحث قد أفاد فى أحكامه النقدية على مسرح عزيز أباظة الأسطورى بالاتجاهات النظرية للباحثين بعيداً عن اتجاهاتهم الإيديولوجية، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال تقسيم البحث.

فقد أفرد المبحث الأول فى كل فصل من فصول الكتاب للمصادر الأسطورية لكل مسرحية، فيقول: المصادر الأسطورية لمسرحية قيس ولبنى ، المصادر الأسطورية لمسرحية العباسة، المصادر الأسطورية لمسرحية شهريار، وهذا الاتجاه يدل على أن الباحث قد وجه كل اهتمامه على الجانب التطبيقى، وينقسم البحث إلى ثلاثة فصول وخاتمة اختص كل فصل منها بدراسة مسرحية (قيس ولبنى - العباسة - شهريار)، وقسم كل فصل إلى خمسة مباحث تعبر عن منهج واضح فى خط مرسوم بدقة، وكل فصل يسير على النهج التالى:

- المبحث الأول: المصادر الأسطورية لمسرحية....
- المبحث الثانى: المضمون.
- المبحث الثالث: البناء الدرامى للحدث المسرحى.
- المبحث الرابع: الشخصيات.
- المبحث الخامس: الحوار.

وبصرف النظر عن اختلاف وجهات النظر لدى الباحثين فإن هذا الخط المنهجى الذى رسمه الباحث يدل على نضوج علمى ووضوح للرؤية والتزام علمى صارم يفشل فيه أغلب الباحثين المبتدئين، وإذا أضفنا إلى ذلك تلك الصعوبات التى واجهها الباحث وهو يكتب عن شاعر مسرحى مصرى توفى منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وألقى أصحاب الإتجاهات الايديولوجية ستاراً كثيفاً من الدخان على شعره، وإذا أضفنا إلى هذا وذاك صعوبة وندرة الوثائق والمراجع المتوفرة لدى الباحث الجزائرى - كل ذلك يؤكد أن الباحث قد أخلص فى تقديم دراسة تكتنفها الصعوبات من كل ناحية وأن الوحدة

العربية لاتتجلى بوضوح وإخلاص إلا من خلال الثقافة العربية.

وقد انتهى البحث بخاتمة موجزة يقول فيها «اتضح لي بعد كل هذا المشوار أن عزيز أباظة في مسرحياته الأسطورية حاول أن يتعهد هذا الفن الجديد من المسرح بالرعاية والاهتمام حتى يتأصل ويتدعم في الأدب العربي بعد أن زرع شوقي بذوره الأولى».

*** الرسالة الثالثة بعنوان «الأغنية الشعبية في منطقة سكيكدة» للباحث عبدالقادر نطور رئيس خليه البحث والتفكير بولاية سكيكدة.**

تنقسم هذه الدراسة إلى جزءين أحدهما: جمع ميداني لمجموعة من نصوص الأغاني الشعبية في ولاية سكيكدة، وهي إحدى ولايات الشرق الجزائري وتقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهي ولاية حضرية ريفية في آن واحد؛ ذلك أن سلوك أبناء الحضر - في كامل التراب الجزائري - لايختلف عن سلوك أبناء الريف من حيث العادات والتقاليد والممارسات والأغاني والاحتفالات الموسمية وغيرها؛ فالمجتمع الجزائري - من خلال ملاحظاتي الشخصية - لايعاني الطبقية التي تعانيها مجتمعات أخرى.

أما الجزء الثاني: فقد خصصه الباحث لدراسة النصوص من خلال البيئة الجغرافية - التي تشتمل على سهول وجبال وغابات تغطي سفوحها - ومن خلال التفاعل الاجتماعي، وذلك على ضوء ما توفر لديه من دراسات نظرية سابقة وهي دراسات إما لباحثين من العرب أو مترجمات أو في لغاتها الاصلية - الانجليزية أو الفرنسية - بالإضافة إلى مجموعات من الدوريات. وفي هذا المجال استعرض الباحث مجموعة من الآراء التي تحدد مفهوم الأغنيه الشعبية منذ ماك فرسون Mak. Ferson 1670 وهردر 1778 وبتراس الباحث الروسي 1790 حتى ريتشارد فايسي Weiss. 1977 .R، الذي عرف الأغنيه الشعبية بقوله «إن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلفها الشعب؛ ولكنها الأغنية التي يغنيها الشعب»، وأيضًا بولوكافسكي Bolokava-ski لندن 1985 والذي يعرفها بقوله «إن الأغنية الشعبية هي التي أنشأها الشعب، وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي»، وهو ما يشير إلى أن الآراء العلمية لم تستقر بعد على تعريف واضح، وأن هناك آراء مختلفة ومتضاربة، أيضاً. وفي هذا الاتجاه استعرض أيضًا آراء لبعض العلماء من العرب أمثال فوزي العنتيل وعبدالأمير جعفر وإبراهيم فاضل والدكتور أحمد مرسي الذي يعرفها بقوله «الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي» ، وهذا ما دفع الباحث إلى أن يركز الاهتمام بالجانب الوظيفي وعلاقته بالزمان والمكان والممارسات بشكل أساسي والاهتمام بالمضامين الأدبية أو التعابير الفنية .

وفي **الفصل الثاني:** تحدث عن أنواع الأغنية الشعبية وتصنيفها وخصائصها، واختص **الفصل الثالث:** بالحديث عن منهجية الدراسة وقدم بعض الفروض للوصول إلى صياغة الإطار النظري.

والفصول الثلاثة السابقة عبارة عن إطار نظري للوصول إلى تحديد مفهوم المصطلح الأمثل للاغنية. أما الفصول الثلاث التالية فقد خصصها الباحث لدراسة النصوص من خلال التفاعلات الاجتماعية.

في **الفصل الرابع:** تحدث عن الأغنيه الشعبية ودورة الحياة: أغاني الميلاد - أغاني السبوع - ترانيم الأطفال - أغاني ترقيص الأطفال (أغاني ترقيص الذكور - أغاني ترقيص الإناث) - أغاني الختان - أغاني ألعاب الأطفال.

أما **الفصل الخامس:** فقد خصصه للأغنية الشعبية والحياة الاجتماعية: الزواج - البحث عن زوجة - المهر - الخطبة - الجرية وهي - كما يقول الباحث - «الهدية التي تقدم من طرف العريس للعروس، وتحضرها عادة قريباته وجيرانه وتحتوي في أغلب الأحيان على الأشياء التالية:

الحنة - الشموع - المناديل (المحارم) - قبقاب - حقيبة متاع بيضاء اللون (حايك) - خمار - ساعة يد - فخذ لحم خروف - فاكهة وحلويات.

وهذه الجرية لاتنتقل إلى بيت العروس إلابزفة نسائية مصحوبة بالزغاريد، وخاصة عند الاقتراب من بيت العروس، وهذه الزغاريد لاتصاحبها جلجلة صوتية كالزغرودة المصرية، وهذه الزفة تشبه - إلى حد ما - زفة ما يسمى «بالشوار» عندنا في الريف.

واختص **الفصل السادس:** بالأغنية الشعبية والحركية الاجتماعية: أغاني العمل - أغاني الزرع والحصاد - الطحن - الحياة الأسرية - جني الزيتون - الأغنيه الثورية، وهذه الأغنية هي التي صاحبت ثورة التحرير الجزائرية منذ اندلاعها عام ١٩٥٤م حتى التحرير والاستقلال ١٩٦٢م.

أما الفصل السابع والأخيرة: فقد تحدث فيه عن الخصائص الفنية كاللغة والخيال والوزن والعاطفة. وانتهى البحث ببعض النتائج والملاحق، وهي مجموعة من النصوص الميدانية تمثل أهم عناصر هذا البحث.

والمعروف أن الأصل في الأبحاث العلمية هو الإضافة - إضافة نص أو اكتشاف نص تائه في أضابير المكتبات وإلقاء الضوءعلى هذا النص، أو التعليق على نص لم يأخذ حقه من الدراسة، أو تصويب آراء علمية - بمعنى آخر، إن المطلوب في الأبحاث العلمية هو الجديد. وفي الأبحاث العلمية تكون النصوص مسجلة وميسرة في الكتب، ودور الباحث هو التعليق واكتشاف ما فيها من سلبيات وإيجابيات وهو من الأمور الميسورة أمام الباحثين. بينما تنفرد النصوص الشعبية بأنها غير مسجلة وما تم تسجيله حتى الآن لايتعدى قطرة في بحر الثقافة الشعبية وهذه النصوص لاتخرج عما تتحرك له الشفاه هنا وهناك، ولذلك فإن هذه النصوص في حالة من السيولة أو ما يمكن أن نسميه «النصوص الطائرة» - إن صح هذا التعبير - وهذه تحتاج إلى باحث على قدر كبير من الكفاءة والمثابرة حتى يستطيع الإمساك بها وتسجيلها، ولايستطيع أن يحس بهذه المعاناة إلا ذلك الباحث الميداني في مجال الثقافة الشعبية.

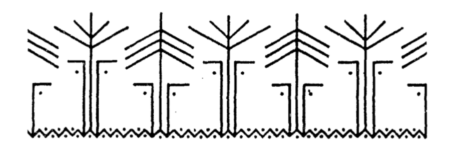
وهكذا ، فإن مسئولية الباحث الشعبي تتضاعف بالجري وراء النصوص هنا وهناك ومكابدة تسجيلها مادياً ومعنوياً وأيضا جسمانياً، وقد تكون الحصيلة ضعيفة، ولاحيلة للباحث الميداني إلا التسليم بما هو موجود. ومن ناحية أخرى، فهو في حاجة إلى تقديم دراسة حول هذه النصوص، وهنا أيضًا، قد يصاحبه التوفيق وقد لايستطيع. ومن هنا، يمكننا أن نغفر للباحث الشعبي الذي استطاع أن يقتنص مجموعة من النصوص الشعبية قبل أن يطويها الزمن ولأنه قام بعمل علمي اكتملت فيه أهم الشروط الأساسية وهي الإضافة أو الاكتشاف. وعمل الميداني هنا يتساوى مع عمل الأثري الذي اكتشف أثراً أو خبيئة، ولذلك فعلينا أن نقيم النصوص أولاً، ويأتي بعد ذلك التعليق والدراسة.

وبهذه المناسبة فإن دراسة الثقافة الشعبية - وبخاصة الآداب الشعبية لم تظهر على المستوى الأكاديمي في الجزائر إلامنذ أن تم تعيين كاتب هذه السطور في جامعة الجزائر ١٩٧٦ ، وكان له شرف المشاركة في استنبات القوة البشرية المؤهلة للقيام بهذه الدراسات، وهناك اتجاه قوى يتولاه صاحب هذه الدراسة بما له من نفوذ واتصالات لإقامة معهد يختص بالدراسات الشعبية.

* * * * *

وأخيراً ، فإن هذه الرسائل بموضوعاتها المتباينة تلفت النظر إلى حقيقة نوجزها فيما يلي:

فقد تبين أن الثقافة العربية، ومعها الثقافة الشعبية، تمثل جزءاً رئيسيًا في التيار الثقافي العام للعالم العربي؛ بل هي الملاذ الأخير أمام حالات التشرذم والتشتت السياسي، وهذه الثقافة عبارة عن القوة الحضارية الكامنة في ضمير الشعب العربي؛ فالمشرف على هذه الرسائل الثلاث من مصر، والباحثون من الجزائر، وإحدى هذه الرسائل تدور حول ثلاث قصص إحداها عراقية لكاتب عراقي والثانية سورية لكاتب سوري والثالثة جزائرية لكاتب جزائري، وكلها ترتبط بشكل مباشر وغير مباشر بمشكلة كان لها تأثير كبير على مجمل العالم العربي وهي نكسه ١٩٦٧ . أما الرسالة الثانية فهي عن عزيز أباظة الشاعر المسرحي المصري والثالثة عن التراث الشعبي الجزائري وقد احتضنت هذه الأبحاث جامعة قسنطينة التي تعد واحدة من أكبر ثلاث جامعات في الجزائر. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن هموم العالم العربي الثقافية متشابكة ومتداخلة، وهو ما يجب أن تركز عليه أجهزة البحث العلمي في أنحاء الوطن العربي.



بيرم التونسى
وقضايا شعر العاميّة
الندوة القومية الموسعة

د. سامية دياب

احتفل المجلس الأعلى للثقافة بالذكرى الخامسة والثلاثين على رحيل شاعر العامية المصرية محمود بيرم التونسى، وذلك فى الثالث والعشرين من مارس الماضى.

استغرق الاحتفال أربعة أيام، واشتمل على عدة جوانب، هى: الندوة العلمية، وافتتاح لمعرض كتب شعراء العامية المصرية، ومعرضًا للوثائق الخاصة بالشاعر محمود بيرم التونسى. كما اشتمل، أيضًا، على جانب فنى، تضمن عروضاً غنائية للشباب، الذين لحنوا وغنوا قصائد العامية المصرية، هذا إلى جانب عروض فرقتى النيل للآلات الشعبية، والقومية للموسيقى العربية، حيث قدمت الفرقتان فن الموال.

وقد حضر الافتتاح والندوات عدد كبير من المهتمين بشعر بيرم، والباحثين والدارسين للأدب الشعبى، كذلك أعداد كبيرة من شعراء العامية.

بدأ الاحتفال بكلمات ألقاها كل من د. وجيه فانوس (لبنان)، بوصفه ممثلاً عن الوفود العربية المشاركة، وأ. عبد الحميد حواس رئيس اللجنة المنظمة للندوة، وعضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، ثم تلاها كلمة أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس، ثم كلمة د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

تناولت الكلمات الخط العام الذى قامت على أساسه هذه الندوة القومية الموسعة؛ وهو الاحتفاء ببيرم وإنتاجه، والنظرة الفاحصة المدققة لهذا الإنتاج، من أجل فهم أفضل له، ومناقشة قضايانا الحالية الخاصة بشعر العامية، وبأدب اللهجات، برؤيا جديدة.

عرض د. وجيه فانوس فى كلمته إلى الشعر والأدب الشعبى قائلاً: كل يأتى ومعه الشعر أو الأدب الذى طالما تعاطى قضاياه، إلا ناس؛ هم أهل قراه ومدنه، ولم يتدارسوا بعض شؤونه، إلا وفى بالهم أنه خاص بهم، بل إنه ملك حصرى لهم، ولعل كثيراً منهم ما عاشوا هذا الشعر إلا فعل ارتباط غلاطى يجمع بينهم ويوحدهم. ها نحن نتنادى حول وحدة قضايانا من خلال تنوعاتها المحلية. وكل منا يحمل الإيمان الكبير بهذه اللغة العربية الواحدة، وبهذه الثقافة العربية الموحدة، وبهذا الأدب الشعبى/ العامى الصادق فى تصويره للحياة.

وفى كلمة أ. عبد الحميد حواس، ركز على سبب اختيار منظمى الندوة بيرم، وعلى أهمية مناقشة قضايا العامية فى

هذه المناسبة، والأفق العربى لها فقال: «إن الدور الفاعل لإنتاج بيرم ونشاطه المتعدد الوجوه، ينبهان إلى ما يجرى على ساحتنا الثقافية، وهذا الجارى هو مناط انشغالنا وبؤرة تركيزنا..، ومن هذه الزاوية، كان بيرم التونسى علمًا على نقلة ثقافية جرت فى ثقافتنا الحديثة، نقلة فى الصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة النخبة، ونقلة فى العلاقة بين تأسيس ثقافة ذات هوية وطنية، وثقافة الحشود المدينية فى الحواضر والبنادر.. وبذلك، يصبح المؤتمر واحداً من الفعاليات التى تسعى للتدقيق فى كثير من المقولات والمواضعات التى ألصقت ببيرم، أو التى أضيفت على فن الكلمة، وصلته بالتعبيرات الثقافية الأخرى، أو التى همشت دور فن الكلمة المؤدى باللهجات العربية المتنوعة، وهذه وتلك مسائل توجب تعدد المداخل والمقاربات، وتنوع التخصصات والنظم المعرفية، مما يؤدى إلى حسن الفهم، وما ينتج عنها من تساؤلات لا تخص الثقافة المصرية وحدها، وإنما هى ذات أبعاد عربية ظاهرة. لذا «كان من الطبيعى أن يتسع المؤتمر للنظر فى حال الشعر اللهجى فى الأقطار العربية».

وفى كلمة أ. فاروق خورشيد، ركز على شخص بيرم التونسى، وإنتاجه، ودوره الوطنى، وأثر إنتاجه فى مساعدة الدارسين على مواجهة مشاكل مصطلح العامى/ الشعبى/ الفصيح، فقال: إن هذا اللقاء يمثل تنفيذاً لتوصية مهمة من التوصيات التى خرج بها الملتقى الأول للفنون الشعبية، كما تناول فى كلمته أيضاً اللغة التى استعملها بيرم فقال: «وقف بيرم كثيراً ليحدد أنه اضطر إلى استعمال اللغة المصرية، لأنها أقرب اللغات للحس العربى العام.. والعامية المصرية هى التى شكلت السير الشعبية العربية كلها، وشكلت الحكايات الشعبية، وحكايات الحيوان، والحدوتة، عند كل الحس الشعبى العربى العام. عندما كتب بيرم إذن بالعامية المصرية، كان يتوجه إلى كل العالم العربى، ونجح بيرم، ونجحت اللغة الشعبية المصرية، كما نجحت فى الأعمال الشعبية القديمة.. نجحت لتكون لغة تقارب، ولغة الترابط القومى العربى العام».

هذا، بينما تناول د. جابر عصفور فى كلمته هدف عقد المجلس الأعلى للثقافة لهذه الندوة، مؤكداً المعنى الإبداعى الذى يحرص المجلس على إبرازه، فقال: إن هذه الندوة تؤكد البعد القومى فى عمل المجلس الأعلى للثقافة، ذلك المجلس الذى يهدف إلى أن يؤكد الحضور المصرى فى الثقافة، بوصفه حضوراً قوميًا عربيًا، ليس بالمعنى المصمت، وإنما بالمعنى الخلاق الذى هو وحدة تقوم على التنوع، وتفاعل مستمر بين هويات متعددة، يصنع تفاعلها الهوية القومية العامة..، هذا المعنى القومى الذى يحرص المجلس الأعلى للثقافة على تأكيده، يوازيه المعنى الإبداعى الذى يجسده المجلس فى بنيته، وفى استراتيجيته على السواء، التى كانت تستبعد قصيدة التفعيلة إلى لجنة النثر لعدم الاختصاص، اليوم شعراء العامية فى لجنة الشعر، إلى جانب لجنة الفنون الشعبية.

«ونحن فى المجلس الأعلى للثقافة، وباسم وزير الثقافة، ورئيس المجلس الأعلى للثقافة، لا نميز بين الإبداع، ولا نضع الإبداع فى مراتب حسب لغته، وإنما نعرف الإبداع بقيمته، وأثره، وقدرته على أن ينتقل بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن مستوى التخلف إلى مستوى التقدم».

وبعد كلمات الافتتاح، بدأت وقائع الندوة العلمية، حيث قدم واحد وعشرون باحثًا مصرياً، وثمانية عرب، أبحاثهم، تحت تسعة عناوين رئيسية، خلال عشر جلسات.

وسوف نعرض بإيجاز، لهذه الأبحاث، ولجانب من بعض الحوارات التى تمت؛ نظراً لأهمية القضايا المطروحة، والأفكار التى تم تداولها فى الندوة للمهتمين بالشعر العامى، والأدب الشعبى.

فى اليوم الأول، قدمت الأبحاث فى جلستين. الجلسة الأولى تحت عنوان «بيرم التونسى: الموقع والإنجاز». قدم فى هذه الجلسة ثلاثة أبحاث، رأس الجلسة أ. فاروق خورشيد. كان البحث الأول مقدم من د. فوزى الزمرلى (تونس) بعنوان «فى نشأة مذكرات بيرم وتقبلها»، عرض فيه لمذكرات بيرم والتشويه الذى وقع عليها (إهمال عدد من النصوص، تغيير الترتيب، إضافة عناوين، جمع المجموعتين المصرية والتونسية فى كتاب واحد). وقد عاد الباحث إلى الصحف التونسية لاستخراج جميع مذكرات بيرم فى المنفى، وتبويبها حسب الترتيب الذى اختاره لها صاحبها، ليخرج الباحث من ذلك بدراسة لقسمات النص الدالة على المرحلة التى مرت بها بعض تلك النصوص قبل نشرها، والوقوف على عوامل النشأة والتقبل.

الدراسة الثانية قدمها الناقد والكاتب إدوار الخراط تحت عنوان «بيرم والشعر العامى»، تناول فيها وظيفة الزجل الاجتماعية عند جيل أبو بثينة، حسين شفيق المصرى إلى أن وصل لبيرم التونسى، الذى أكمل مسيرة الزجل، وبعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع الأدبى. ثم انتقل إلى تطور شعر العامية على يد صلاح جاهين، واعتبره الخط الفاصل بين الزجل والشعر، ووقوف صلاح جاهين فى قلب المنطقة الشعرية. ثم تناول أزمة العامية عند الأجيال التى تلت صلاح

جاهين؛ حيث يرى أن لغة ورؤية شعراء العامية بعده أصبحتا قريبتين من لغة ورؤية الشعر الفصيح، لا ينقصهما سوى الإعراب والتشكيل. كما أثار قضية مصادر شاعر الفصحى، وشاعر العامية.

وربط بين مصادر الشعر العامي، والأدب الشعبي قائلاً: إن هناك تراثاً يكثف هذه الروح الشعبية في الأرض التي يقيم عليها الشاعر العامي الحديث مشهده عليه، وإن الموروث الشعبي يمد الشاعر العامي المعاصر.. لأني أتصور أن الشعر العامي المعاصر، أو الحداثي، قريب إلى الشعر الشعبي المأثور، الذي صنعه ما نسميه بالشعب/ الفنان الكاتب المجهول.

ثم أنهى دراسته عن موقع (مكانة) شاعر العامية قائلاً: إن شعراء العامية استقوا من المنبع الثرى للفصحى، إلا أنهم فى قلب التقليد الشعبى، وليسوا تماماً فى قلب التقليد الفصيح، هم فى أقصى اليسار من التقليد الشعبى؛ أى: فى قمة هذا التقليد الشعبى الذى لم يصل إليه جمهرة الناس بعد. هذه هى المنطقة التى على الشعر العامى أن يسبر غورها، أما البحث الثالث، فى الجلسة الأولى أيضًا، فكان للدكتورة فاطمة موسى عن «السيد ومراته فى باريس»، تناولت الرؤية الفريدة عن احتكاك الواعية والذائقة الشرقية بالغرب، وفى حالة بيرم، هى واعية مصرية قح. حيث انتخب بيرم فى هذا الكتاب من الغرب - ممثلاً فى باريس - مرآة يعكس من خلالها قبح الوطن وتخلف عاداته وتقاليده، وجهل نسائه وعجزهن عن فهم أمور الدنيا.

ثم تناولت انبهار الكُتّاب المصريين بباريس، مثل توفيق الحكيم فى «زهرة العمر»، وأحمد الصاوى محمد، ومحمد التابعى، وما نتج عن هذا الانبهار من توجه أجيال من القراء والدارسين إلى أوروبا، وباريس خاصة، وما تبع هذا الانبهار من خيبة أمل، وأعطت مثال بكتابات محمود السعدنى. كما عقدت مقارنة بين الكتابات العربية عن أوروبا وباريس، وكتابات الأوروبيين عن حال بلادهم فى الفترة الزمنية ذاتها، هذه الكتابات التى أظهرت عيوب المجتمع البرحوازى آنذاك.

فى الجلسة الثانية لليوم ذاته، خصصت عن المسرح، وتمت تحت عنوان «بيرم التونسى: كلمته فى الفنون» قُدم فيها ثلاثة أبحاث. رأس الجلسة ألفريد فرج. البحث الأول قدمه د. حسن عطية بعنوان «بيرم التونسى مؤلفاً مسرحياً». تناول فيه المسرحيات الطويلة لبيرم التونسى، وموقعها على خريطة الإبداع العربى فى مصر فى زمن التأسيس. الدراسة سوسيولوجية، ترى فى إبداع بيرم محاولة لإعادة صياغة الكون الأكبر فى لحظة زمنية معينة، داخل الكون الأصغر، والمتكون هنا داخل حدود البنى الدرامية.

البحث الثانى قدمه د. أبو الحسن سلام عن «بيرم بين دراميات المحاكاة وغنائيات الحكى»، تناول شعر بيرم، وصوره الفنية فى ثلاثة أقسام: بيرم ودراميات الحكى فى الصورة الشعرية، وبيرم ودراميات المحاكاة فى الصورة الشعرية؛ وبيرم بين غنائية الحكى ودرامية المحاكاة فى أوبريت «ألف ليلة وليلة».

البحث الثالث لعبد الغنى داود عن «بيرم بين المسرح الغنائى والفيلم السينمائى». استعرض فى الجزء الأول تعريف الأوبريت، ومشاركة بيرم التونسى فى السينما المصرية.

أما اليوم الثانى، فقد جرت وقائع الندوة فى ثلاث جلسات الجلسة الأولى استكمالاً لعنوان «بيرم التونسى: كلمته فى الفنون - السينما ، الإذاعة، الموسيقى». وقُدم بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. محمد البحرى من تونس.

البحث الأول لكمال رمزى عن «السينما وبيرم التونسى» تناول فيه علاقة بيرم بالسينما فى أشعاره، حيث تناول موضوعاتها بالنقد الساخر هى المسرح، والإذاعة، والغناء. ثم امتداد نقده للجمهور. ثم تناول كيف أن بيرم، وأحمد رامى، وبديع خيرى، ارتقوا بمستوى الأغانى، والحوار فى الأفلام ووصلوا به إلى درجة رفيعة.

أما البحث الثانى لإبراهيم حلمى، فكان عن «الأوبريت الإذاعى عشرة ملوكى» لبيرم التونسى. تناول فيه البناء الدرامى للأوبريت، ولغته، وعرض لشخصيات الأوبريت، وللظرف التاريخى الذى كتب فيه.

البحث الثالث قدمه أ. فرج العنترى، وموضوعه «بيرم التونسى وتوطين الأغنية الفنية المصرية»، عرض فيه لدور بيرم فى توطين مكونات ووظائف الأغنية الفنية فى مصر. وتناول بالعرض الأصول والصياغات الموسيقية التركية التى كانت سائدة قبل بيرم، والأغانى الهابطة فى وقته. وأشار لانتقال الغناء إلى الأسلوب التعبيرى، بعيداً عن التطريب، ووضع قضايا الوطن فى الاعتبار.

أما الورقة الرابعة فقدمها الملحن الأستاذ منير الوسيمى بعنوان «استلهام المأثور الشعبى فى شعر بيرم، وانعكاساته فى مجال الموسيقى - تجربة خاصة، حيث قدم تجربة مسموعة لبعض أشعار بيرم التى قام بوضع ألحان لها ، وأظهر فى موسيقاه مدى انعكاس أسلوب الشاعر فى معالجة الصيغ

والتراكيب والمفردات اللغوية الشعبية التى استعان بها. وركز الملحن على ما أسماه بالعلاقة الفنية المتقابلة التى اتبعها بيرم، وبالتالى اتبعها الملحن فى وضع ألحانه المستوحاة من الموسيقى الشعبية.

الجلسة الثانية لليوم الثانى كانت تحت عنوان «قراءات نصية»، قدمت بها ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. وجيه فانوس.

البحث الأول قدمه د. خليل الشيخ (الأردن) عن «تجربة بيرم التونسى فى السيد ومراته فى باريس - بين قسوة الواقع وجماليات التشكيل الفنى»، تقوم الدراسة بمقارنة التجارب الأدبية والفكرية التى يحفل بها الأدب العربى الحديث بعمل بيرم (السيد ومراته في باريس)، كما تقدم تحليلاً لصور بيرم الفنية. أما البحث الثانى «فقدمه د.فتحى أبو العينين بعنوان «تحديث المجتمع وتحديث الفن». يجرى البحث فى مستويين. الأول: محاولة الكشف عن الظواهر الاجتماعية، والثقافية، وأنماط السلوك والعلاقات التى كان بيرم يلح على ضرورة تحديثها. المستوى الثانى، محاولة لتقصى جماليات التشكيل. كما تحاول الدراسة، أيضًا، تقديم تفسير فى ضوء السياق الاجتماعى والثقافى للمجتمع المصرى عامة، وانتماءات بيرم نفسه للشرائح الاجتماعية الشعبية، وآفاق التوقعات لدى المتلقين لهذا النوع من الكتابة.

البحث الثالث والأخير فى الجلسة الثانية، قدمه الباحث والناقد حازم شحاته بعنوان «أيديولوجيا التقنية الشعرية - قراءة فى نصوص ثلاث شاعرات مصريات». تحاول الدراسة اختبار العلاقة بين التقنية الشعرية، والذات الاجتماعية، بمنهج جديد، وترصد عدداً من الرؤى المشتركة بين الشاعرات الثلاث: سهير متولى، أمل فرح، وكوثر مصطفى. كما تختبر الدراسة أيضًا العلاقة مع القارىء، بدراسة التغير فى التقنية والرؤى عند الشاعرة الأخيرة.

أما الجلسة الثالثة فى هذا اليوم، فقد تمت تحت عنوان «العامى والشعبى: إشكالية المفهوم»، قدم فيها بحثان، ورأس الجلسة د. أحمد مرسى.

البحث الأول للدكتور فوزى رضوان عن «الشعر فى المجتمع البدوى». تناولت الدراسة مجتمع البدو فى الصحراء الغربية، وقد عرض البحث لأهمية تفرع اللغة إلى لهجات، وأسباب هذا التفرع، وأهمية اللغة فى الدراسة الأنثروبولوجية، وعدم فصل اللغة عن محتواها الثقافى. كما أبرزت السمات الرئيسية لمجتمع البدو من خلال نظمه الاقتصادية، وأنماطه القرابية، وأوضاعه الأيكولوجية، وقانونه العرفى. كما تم عرض نماذج من هذا الشعر، قيلت فى المناسبات المختلفة، وربطها بالسياق الاجتماعى لمجتمع البدو، مع تقديم تحليل لبعض نماذج هذا الشعر.

البحث الثانى للدكتورة مرفت العشماوى عن «الأغنية الشعبية - دراسة أنثروبولوجية فى قرية البرج برسيد»، تناولت فيه تعريف الأغنية الشعبية، وخصائصها، وتقديم تحليل لبعض نماذجها.

هذا «وقد دارت مناقشات حول العامى/ والشعبى وإشكالية المفهوم، ننقل جزءاً من هذه الحوارات: د. مدحت الجيار طرح ما يلى: هناك تداخل، فيما بين العامى والفصيح، وتداخل بين العامى والشعبى، ثم تداخل عام بين كل ما هو مكتوب بلهجة غير فصيحة، وبين ما كتب بلهجة فصيحة. وأنا لا أجيب الآن، ولكن هل نستطيع أن نحدد المفاهيم ولو بأن نبدأ بالكلام عن هذا المشروع لتحديد المفاهيم التى تتداخل، وينتج عن تداخلها التصنيفات التى تصنف الأشكال الشعبية، والفنون الشعبية، والآداب الشعبية، والشعر الشعبى، وغيره من الأشكال المنسوبة إلى لغته أو المنسوبة إلى مكانه.

وقد عقب أ. صفوت كمال على الأفكار التى أثيرت فى النقاشات حول العامى/ والشعبى قائلاً: فى الحقيقة إننا دائماً ما نعمل تفريعات غير واقعية، حتى فى استخدام مصطلح عامى. لا توجد عندنا عامية محددة، فعامية رشيد غير عامية دمنهور، غير عامية البدو، هذه لهجات. والعامية، كما تعلمنا، تولد لكى تموت.

الناحية الثانية، لفظ شعبى، وجدتُ د. مرفت قد أشارت إلى الذات الفردية والذات الجماعية، أنا «حستعمل تعبير» د. مصطفى سويف، حينما تكلم عن الفن الشعبى بصفة عامة وقد قال إن الفن الشعبي هو تعبير عن «الأنا» التى تعيش فى الـ «نحن»، هذا يمكن أن يحدد لنا حالة الإبداع فيما يسمى شعبى، وليس فقط فى الشعر.

إذن، لا يجب أن نقحم لفظ عامى على لفظ شعبى، فيوجد عندنا شعر فصيح شعبى، حيث وردت إلينا أشعار فصيحة من العصر الجاهلى، مجهولة المؤلف، هذا إذا وضعنا مجهولية المؤلف أساساً فى أن يكون شعبياً.

وننتقل لليوم الثالث فى جلسته الأولى التى تمت تحت عنوان «امتدادات بيرمية»، قُدمت أربعة أبحاث، ورأس الجلسة د. خليل الشيخ (الأردن). كان البحث الأول مقدم من د.

يسرى العزب عن «لغة بيرم وأثرها فى الإبداع العامى المعاصر». تناول البحث دراسة اللغة التى كتب بها بيرم أعماله، وكيف وصلت هذه اللغة إلى درجة عالية من الانتشار والتأثير، حيث حققت مستوى رفيعًا من الرقى، وحين راعت مبدأ العموم فى توجهها. ثم تناول التوظيف الجيد لكل المزايا التى تمنحها المستويات اللغوية القائمة فى عصر بيرم فى بنائه للجملة الشعبية، وتوظيف العبارة، ورسم الصور والمواقف.

أما البحث الثانى، فقدمه د. وجيه فانوس (لبنان) عن «بيرم و الزعنى - مقارنة فى الشعر المدينى». قدم البحث فى قسمين؛ الأول: تناول قضايا العلاقة بين العامى والشعبى، والخلط فى المصطلح، وخصوصية المدينة فى تشكيل ما هو شعرى فى الأدب العامى، أو أى مجال آخر، ووجود بيرم والزعنى فى المدينة، ثم تقديم تحليل عن محلية العامية، وشمولية المدينة فى الشعر الشعبى/ العامى، معتمداً منهج البنائية السيميائية، وذلك فى شعر كل من بيرم، والزعنى.

أما الورقة الثالثة، فقدمها أ. لطفى سليم بعنوان «بيرم بين سابقيه ولاحقيه». تناول فيها مكانة بيرم بين زجالى عصره، وأسباب تفوقه.

أما البحث الرابع، فقدمه د. فاروق أحمد مصطفى بعنوان «لغة الموالد وبيرم التونسى». تناول البحث أهمية التفكير الاجتماعى للغة بفرعيها، العامية والفصحى، وعرض للاحتفال بالموالد، وأشار إلى المجالات المختلفة للغة العامية والفصحى فى هذه الاحتفالات. كما قدم نماذج لهذه المجالات واستخدامات اللغة فيها.

أما الجلسة الثانية فى هذا اليوم، فكانت عن «سؤال اللغة». وكما سبق فى العرض، فإن موضوعات أبحاث هذه الندوة كانت قد رحلت للجلسة الأولى نظراً لاعتذار بعض المشاركين، وقد خصصت لشهادة الشاعر محمد بغدادى، وقد تناول، فى شهادته ، تجربته فى كتابة شعر العامية، وتجربته فى إصدار مجلة ابن عروس، وأسباب توقفها.

الجلسة الثالثة تمت تحت عنوان «فى الوسائل الشعرية». قدمت بها أربعة أبحاث، ورأس الجلسة المفكر المصرى محمود أمين العالم. البحث الأول قدمه د. چورچ زكى الحاج (لبنان) عن «أوزان الشعر اللهجى، مقارنتها فى مصر ولبنان بأوزان الخليل الفراهيدى». دار موضوع البحث حول قضيتين؛ الأولى عن علاقة اللغة المحكية بالفصحى، وتناول فيه استقلالية العامية المحكية، (باعتبار أن المحكية ليست الفصحى التى دخلها الفساد والرطانة، وإنما لغة قائمة بذاتها)، القضية الثانية عن التوأمة، أو ما يشابهها، بين أوزان الشعر اللهجى فى لبنان ومصر من جهة (المواويل البغدادية)، وأوزان شعر الخليل الفراهيدى من جهة ثانية. البحث، قدمه د. عبد الرحمن أيوب (تونس)، وهو محاولة تنظيرية عن «الذاكرة الجمالية التى تنتج الشعر والنثر - محاولة ربط الذاكرة باللهجات»، عرض فى بحثه لعشر قضايا، هى: حول اللهجات من حيث الثبات والاشتراك، والتحول، ثم الذاكرة الآنية والذاكرة الدائمة، ثم تحدث، استنتاجًا لما سبق عن الاستحراز اللسانى، وظاهرة التراكم الدلالى، تلى ذلك عرض لمفهومى الزمانية والمكانية، وعارض كل ما جاء فى بحث د. چورچ زكى عن المقطعية، ثم تناول قضية الجذر اللسانى معتبراً إياه أس الذاكرة اللسانية، بعد ذلك تناول قضية الفصحى والعامية، وقضية التجاور اللسانى، والازدواجية اللسانية والازدواجية الذهنية. وأخيراً، اختتم بحثه بقائمة قصيرة عن الصدق النصى، والخيانة النصية.

البحث الثالث قدمه د. مدحت الجيار بعنوان «الطاقات الصوتية فى شعر العامية المصرية». ناقش فى بحثه التقنيات الداخلية للنص العامى من خلال دراسة شعر العامية المصرية، الذى اعتبره وريثًا لشفاهية الشعر العربى القديم من ناحية، ولشفاهية الشعر الشعبى من ناحية أخرى، مطبقًا هذه التقنيات على نماذج من شعر العامية.

البحث الرابع لمسعود شومان عن «تناص بيرم مع الإبداع الشعبى». عرض فيه علاقة بيرم بالآخر/ الآخر الشعبى، المتمثل فى النصوص الشعبية. وتناول الفروق الاصطلاحية بين الشاعر الشعبى، وشاعر العامية، والزجال. ثم تناول العنصر الشعبى، والموال، وتناص أزجال بيرم مع الموال بأشكاله المختلفة.

اليوم الرابع والأخير، عقدت فيه جلستان، الأولى تحت عنوان «شعر المواطن العربية»، والثانية تحت عنوان «الشعرى والاجتماعى». فى الجلسة الأولى قدم ثلاثة أبحاث، ورأس الجلسة د. السعيد بدوى، البحث الأول، قدمه د. محمد ولد بو عليبه (موريتانيا) عن «الأدب اللهجى: موريتانيا نموذجاً». عرض فيه بحثه على خمسة أقسام، الأول، مقدمة عامة عن الأدب اللهجى بوصفه إبداعًا يتمتع بعراقة فى كل الأقطار العربية، الثانى؛ بحث المؤثرات الأجنبية على الأدب اللهجى فى موريتانيا شكلاً ومضموناً. القسم الثالث، نشأة الأدب اللهجى الموريتانى وعلاقته بالحضارة الزنجية المجاورة، وارتباط الشعر اللهجى بالغناء والموسيقى. الرابع، بحث فى

نظام الأدب اللهجى مقارنة بالأدب الفصيح، القسم الخامس والأخير تقديم نماذج للشعر اللهجى الموريتانى، مع مقارنة بالنماذج فى الآداب الأخرى، والبحث فيه باعتباره أدب رؤيا.

البحث الثانى قدمه أ. على المرمورى (تونس) عن «الشعرية فى الشعر الشعبى التونسى - أحمد البرغوثى نموذجاً». تناول فى البحث بعض الإشكاليات المطروحة على النص الشعرى الشعبى، من خلال ميكانيزمات المدرسة الشعرية وذلك فى مبحثين؛ الأول: يبحث فى نمطية الصورة البلاغية - الشعرية داخل المدونة الشعرية لأحمد البرغوثى، والثانى، يبحث فى منطقية الصور الشعرية.

الورقة الثالثة قدمها أ. إبراهيم بعلوشة تحت عنوان «حول الشعر الشعبى الفلسطينى». تتبع فيها المراحل التاريخية التى مر بها هذا الشعر، وذلك فى ثلاث مراحل؛ الأولى قبل الانتداب البريطانى على فلسطين وبعده، الثانية، منذ صدور وعد بلفور، والمرحلة الثالثة ما بعد ١٩٤٨.

أما الجلسة الثانية والأخيرة فى الندوة القومية الموسعة التى عقدت تحت عنوان «الشعرى والاجتماعى»، فقد أثارت نقاشات واسعة حول موضوعات الأبحاث الثلاث المقدمة فيها. وقد رأس الجلسة د. أحمد أبو زيد. البحث الأول تقدم به د. محمد البحرى (تونس) عن «إشكالية الوعى والفعل الثقافى عند بيرم». عرض فيه مقولات ثلاث هى؛ الوعى، والحرية، والفعل الثقافى، بالنسبة لوعى بيرم التونسى، وكيف استطاع بيرم، من خلال اختياراته، وتأثيره فى الواقع الثقافى الحى، أن يدرك خصائص الصراع الثقافى والحضارة بين الشرق والغرب، وكيف أن بيرم صاحب الثقافة الشعبية الأصيلة استطاع أن يطور وعى هذه الثقافة، وحول سلطة المعرفة عن الثقافة النخبوية، إلى الثقافة الشعبية.

أما بحث د. عبد المنعم تليمة المقدم تحت عنوان «شعر العامية المصرية - حداثته وحداثة المجتمع»، فقد تناول فيه قضيتين، الأولى قضية البنية التاريخية الثقافية المصرية، وقضية تحديث المجتمع. فى القضية الأولى وصف البنية المصرية الثقافية بأنها بنية إبداعية أساساً. كما تناول اللغة، والعامية خلال هذه البنية التاريخية الثقافية، فقال:

«.. اللغة ليست واقعة من الوقائع، أو حدثاً من الأحداث، أو أداة من الأدوات، إنما هى الوعاء الحافظ لتجربة الجماعة فى التاريخ، وهى عماد التماسك الاجتماعى، والتطبيع الاجتماعى. وإذا أردنا أن نتحدث عن العامية فلابد - إذن - أن نعرضها على البنية المصرية بكاملها. بمعنى، إذا كانت مصر الراهنة هى حصيلة تفاعل، وليست حصيلة جمع لثقافات، وأبنية قومية، وشعوب، ومذاهب، وعقائد، عبر سبعة آلاف سنة. إذن فالعامية المصرية هى كذلك. هى حصيلة تفاعل هائل جداً من اللغات القديمة، والوسيطة، والحديثة، وإذا كان القانون التاريخى لمصر هو التفاعل، فقانون العامية المصرية هو التفاعل، فالعامية المصرية حصيلة تفاعل لغوى».

ثم تحدث عن الأدب العربى قائلاً: فى تقديرى أن الأدب العربى هو كل نص شفوى أومدون من وادى الرافدين، ووادى النيل، والشام، وجزيرة العرب. فالأدب القديم الملحمى والدينى، النصوص الملحمية، جلجامش وإيزيس وكذا، هى الأدب العربى القديم، وأدب ما قبل الإسلام، صب - بغض النظر عن اللغة - فى الأدب العربى الذى نعرفه باللغة العربية.. فهذه الإبداعات السابقة، لا يمكن أن تكون قد فنيت، حتى لو تراجعت لغاتها؛ فالمثل الأعلى الجمالى ما يزال مطرد ومستمر.. هذا هو الأدب العربى فى اتساعه وفى خصوبته.

والأدب العربى الفصيح ليس إلا أحد الروافد، رافد موجود لظروف تاريخية، وتطوره معروف.

والذى يريد أن يؤرخ للأدب العربى، لا يستطيع إلا أن يمحوره حول العامية المصرية؛ لأن العامية المصرية تبدت فى السير، والملاحم العظيمة، وفى القصص الشعبى.

ثم تطرق إلى قضية تحديث المجتمع، فقال: إن تحديث المجتمع المصرى قام على أربع غايات هى: تحرير الوطن من المستعمر، وخروجه من العلاقات الكلاسيكية الريفية الإقطاعية الوسيطة، وتعقيل الفكر، وتوحيد الأمة..

وعندى أن الأدب المصرى بالفصحى عكس هذه الغايات عكساً رفيعاً فى : «اللهم ولى من يصلح»، وأشواقه فى المستبد العادل، شعر العامية هو الوحيد الذى كسر هذا، شعر العامية المصرية، هو الشعر الوحيد الذى وقف، وانتفض منتصباً فى وجه الديكتاتورية.

أما البحث الثالث، فكان للدكتور سيد البحراوى بعنوان «سلطة العامية، وعامية السلطة». عرض فيه لتعريفه لمصطلح العامية، وعلاقة شعر العامية بحركة التحرر الوطنى منذ الأربعينيات إلى الآن، وموقف شعراء العامية الآن من السلطة، ومن الشعب، ومن الشعر.

فقال: حينما استخدم مصطلح سلطة العامية، أقصد أن هذه العامية تمتلك سلطتها من قدرتها على أن تستوعب مجمل التراث الشعبى المصرى طوال التاريخ، وأن هذه العامية

المصرية تمثل بنية الاستيعاب والتمثل، وإعادة صياغة مجمل العناصر الثقافية والحضارية المختلفة التى عرفتها مصر، ووضعتها فى نسقها الخاص المتميز، والمختلف، وبالتالى أسميها عربية مصرية، لكن أنا أغلب فيها الطابع المصرى أكثر من اعتبارها لهجة من اللهجات العربية، ومن يمتلك هذه العامية ويعرف طاقاتها الإبداعية، فإنه يمتلك ثروة كبيرة أسميها صوت الشعب. ورغم أن هذه العامية لغة الجميع، إلا أن المصريين لم يكونوا أبداً كتلة واحدة طوال التاريخ، بمعنى أن المصريين انقسموا إلى حاكم ومحكوم، لذلك سعت السلطة طوال تاريخها إلى أن تستولى على إبداعات الشعب، وتحاول أن تحوله لصالحها، ومن هذه الأشكال الزجل بصفة خاصة. ثم تطرق إلى علاقة حركة التحرر الوطنى بشعر العامية المصرية، فقال: إن حركة التحرر الوطنى منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات، نجحت لأنها كانت ذات امتدادات فى الحركة الشعبية، نجحت فى أن تجند عدداً كبيراً من شعراء العامية ليكونوا الواسطة بينها وبين الطبقات الشعبية. والمقولات، والمفاهيم، والمشاعر والعواطف، والتقنيات التى استخدمها شعراء العامية منذ فؤاد حداد، وصلاح چاهين، ثم الجيل التالى لهم؛ كانت متقاربة إلى حد كبير مع مجمل المقولات التى قالت بها حركة التحرر الوطنى. غير أن تحول هذه الحركة عبر توليها السلطة، وتحول السلطة نفسها عن قيم حركة التحرر الوطنى، قادت الشعراء إلى الانفصال عن سلطة الشعب، وعاميته، ليميلوا إلى تحقيق صوت السلطة، سواء على نحو مباشر، أو غير مباشر. غير أن هناك أجيالاً أحدث قد صمتت عن قول الشعر تعاليًا على هذه اللعبة، أو لجأت إلى سلطة الشعر فى ذاته باعتباره فناً تعبيريًا، وليس وسيلة لصياغة آمال الشعب وطموحاته، أو لخدمة السلطة.

وقد فتح د. أحمد أبو زيد النقاش حول الأبحاث الثلاثة قائلاً: إن المحاضرات الثلاث كانت مليئة جداً بالمسائل التى تستحق منا أن نناقشها. وفى تعليقه على بحث د. تليمة، قال: أقوم بالإشراف على بحث عن رؤى المصريين فى المجتمع المصرى، وتتطرقنا فعلاً إلى أن العامية المصرية كما ينطق الفلاح المصرى العادى أعمق بكثير جداً جداً، وتفتح مجالات أوسع بكثير جداً ، مما نستطيع أن نصل إليه عن طريق الفصحى،؛ذلك لأنها ليست نابعة من وعى هذا الرجل، وإنما من كل التاريخ والتراث الذى يحمله دون أن يعى، ولكنه يعبر عنه بأسلوبه الخاص.

ثم تحول قول الدكتور أحمد أبو زيد إلى التعليق على البحث المقدم من د. سيد البحراوى قائلاً: أثارت هذه المحاضرة عدداً من المشكلات؛ الدور الذى يلعبه شعر العامية نحو التعبير عن صوت الشعب، هل هو صوت الشعب أم أنه انحرف عن هذه المسألة. هذه المشكلة التى شغلت جانبًا كبيراً من التاريخ المصرى الحديث. ثم انحراف شعراء العامية عن هذه الرسالة السامية، نحو العمل الفنى. وهل يا ترى مطلوب من شاعر العامية أن يكون دائمًا صوت الشعب، أو أن يكون أحياناً صوت نفسه؟ هذا يعنى مسألة الذاتية والموضوعية يجب أن تثار. وكانت الأسئلة الموجهة للدكتور تليمة عن قوله أن من يريد أن يؤرخ للأدب العربى، عليه أن يتمحور حول العامية المصرية، وقد لاقى هذا الرأى اعتراضاً من كل من د. عبد الرحمن أيوب، ود. محمد ولد بو علية.

السؤال الثانى له أيضًا حول قوله أن الفصحى نادت بالديكتاتورية، وأن العامية المصرية، وحدها، هى التى تصدت للديكتاتورية. وكان تساؤل د. عبد الرحمن أيوب: هل العامية المصرية مثل بقية الآداب العربية؟ هل فى جانب منها ليست تلك العبارة «المطالبة بالبطل المفقود»، فهى لم تناد البطل للإطاحة بالديكتاتورية، وإنما تناشده أن يأتى.

الكلمة الثالثة كانت للشاعر سمير عبد الباقى للرد على د. سيد البحراوى عن تحول شعراء العامية المصرية، وتخليهم عن الدفاع عن قضايا الشعب، واتجاههم لكتابة الأغانى. نوجز رده فيما يلى: إن أروع ما كتب فى شعر العامية المصرية كتب فى السبعينيات، حتى من انتقلوا إلى كتابة الأغنية. كان «بوابات العالم الثالث»، و«الممنوع والمشروع»للأبنودى، «كتابات» فؤاد حداد الأخيرة التى لم ينشر معظمها، شغل فؤاد نجم، وأعمالى.

البحث عن عوامل النكوص فى الموقف، وليس فى الجذر الطبقى للشاعر، أى إن النكوص والاكتئاب يبحث عنه فى الستينيات وفى السبعينيات، وفى صحة الموقف الذى كان متخذاً فى هذا الوقت. يعنى أن هذه الأمور أكبر من مجرد أنها ترتبط بالسياق.

الموضوع الثالث بالنسبة للأغنية، طول عمر الأغنية جزء أساسى من الإبداع الشعبى. بديع خيرى كل ما عمله أغانى، فكلمة أغنية، هنا، توحى بالابتذال، والدونية. وأنا، على العكس، أعتبر إبداعات سيد حجاب فى أغنية الأطفال عمل رائع، ويجب أن يدرس، وأغان كثيرة للأبنودى ليست أغانى استهلاكية. أما مسألة الانتقال من حركة التحرر الوطنى إلى فئة أخرى، أو لطبقة أخرى مضادة، أو لموقع سياسى آخر، فهى مسألة أيضًا خارج إطار الفن، وتحتاج لأن تدرس على

ضـوء تكوين الشـاعـر، وبنيـانه؛ ذلك لأن إطلاق الأحكام بعمومية فيه ظلم كبير للإبداعات التى تمت فى السبعينيات، والثمانينيات، وحتى التسعينيات.

كـان هذا موجـزاً للأبحـاث والدراسات التى قدمت للندوة القوميـة الموسعة للاحتفال بذكرى «بيرم التونسى» والتى دارت فيها حوارات جادة، وقدمت فيها أبحاث ذات أهمية كبيرة لكل من يهتم بقضايا شعر العامية والأدب الشعبى. وقد لفتت الندوة الانتباه إلى التالى:

١ ـ أن مصطلحات الأدب الشعبى يحتويها تياران كبيران، الأول يرى أن المصطلحات قد حُددت، واستقرت، وما علينا إلا أن نعود إليها، والثانى يرى أن المصطلحات ما تزال تحتاج إلى مزيد من التدقيق والفحص فى ضوء التقدم العلمى والمناهج العلمية الحديثة، ويسعى إلى تقديم رؤية للأمر.

٢ ـ أن شعراء العاميـة المصرية يحتاجون إلى المزيد من الحوار حول قضاياهم مثل شعر العامية وعلاقته بقضايا الوطن والمجـتمع فى المرحلة الراهنة، ووجود أم عـدم وجـود حركـة نقـدية موازية لتطور شعـر العاميـة المصـرية، وقضـيـة النشر بالنسبة للشعر المكتوب باللغة العامية.. إلخ.

٣ ـ إنتـاج بيرم مـا زال هناك من يدرسونه، ويكتشفون جوانب، فى أعمـاله، جديدة من خلال المقـارنات، والرؤى والمناهج الجـديدة، بما يعنى ثراء هذا الإنتـاج وحـيـاته الخصبة.

بانوراما..

فى فن العرائس

ناهد شاكر محمد

بقاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا، أقامت الفنانة «سهام على ميلاد» معرضها الشامل المتميز عن العرائس التى استوحتها من التراث الشعبى المصرى، علاوة على أعمالها الفنية الأخرى، وذلك فى الفترة ما بين ١٠ حتى ٢١ أبريل ١٩٩٦، وهى أعمال تمثل جميع مراحل مشوارها الفنى، منذ تخرجها فى المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٥٠ حتى الآن، بدءًا من أعمال التصوير فى فن الصورة الشخصية (البورتريه)، والمناظر الطبيعية التى سجلتها بالألوان الزيتية والمائية والباستيل.

وفى هذه اللوحات، يظهر اهتمام الفنانة بالطبيعة. وفى أعمالها التى نفذتها بطريقة الخيامية، ظهر تأثرها بفنون التراث القبطى والإسلامى، حيث مزجت فيها إيحاءات من الجداريات الشعبية، مع رموز وأشكال من التراث المصرى الشعبى، بما تحمله تلك الرموز والأشكال من قيم تشكيلية، تم التعبير عنها من خلال الكتابات والرموز الشعبية.

وتتميز الفنانة فى أعمال الخيامية بقدرتها على تحويل العمل فى المشغولة الفنية إلى جدارية تصويرية منفذة بقصاصات من الأقمشة، ومستعينة ببعض الشرائط والمنسوجات التقليدية، مثل أقمشة السروج والشرابات المستخدمة فى سروج الخيل، حيث توظفها توظيفاً حديثاً، مع إضافة الخيوط المتنوعة، بأساليب مختلفة، لإبراز الملبس وغرز الخيط لخدمة جماليات العمل الفنى.

ولقد تميز المعرض، الذى أقيم فى دار الأوبرا فى الفترة من ١٠ إلى ٢١ ابريل ١٩٩٦، بحشد هائل من العرائس، حيث تم تسمية هذا المعرض «بانوراما فى فن العرائس - سهام على ميلاد»، مما يكشف عن مدى الارتباط الوجدانى للفنانة بهذا الفن، والذى تتميز فيه كل عروسة من هذه العرائس بشخصية منفردة لها كيان خاص بها. وبسؤالنا للفنانة عن هذا الحشد، أجابت بأن «العرائس امتداد لموضوع قديم قدم التاريخ، مارسته البشرية على اختلاف حضارتها وثقافتها، واختلف فيه دور العروسة، تبعًا لظروف كل عصر، بدءاً من العصر البدائى، حتى عصرنا هذا.

وكانت أعمال السحر للتغلب على قوى الشر أو المجهول، أو التقرب إلى الآلهة، بتقديم القرابين، أو أداء الطقوس الجنائزية، أو الدينية، كانت من أهم الإيحاءات فى عالم العرائس.

كذلك كان للعروسة دور فى تسجيل الحياة اليومية، كما أن الدمى التى يلعب بها الأطفال كانت موضوعًا من أهم الموضوعات.

وكان للوجود الذى حققته العرائس فى كل الحضارات السابقة أثره الكبير على أعمالى، وقد دفعنى ذلك إلى البحث والعودة إلى أيام أن كان الإنسان البدائى يسكن الكهوف، أو فوق قمم الأشجار، ليحتمى من تقلبات الجو وعوامل الطبيعة، أو هجمات الوحوش المفترسة.

وقد لجأ الإنسان البدائى إلى عمل أشكال من الطين أو العظم أو الخشب، غير واضحة المعالم، ترمز إلى كائنات غيبية، تجمع بين الشكل الآدمى والحيوانى، وغير مكتملة الأطراف والملامح، يقرأ عليها تعاويذ، يعبر فيها عن خوفه أو رغبته فى التغلب عليها، وعلى قوى الشر التى تكمن فيها ولا يعرف لها تفسيرا. ويعتقد أنه بتقديم هذه التمائم، يستطيع أن يتقرب إلى الأرواح الشريرة ويتقى شرها، وكذلك بتقديم القرابين إلى الآلهة وعبادتها.

وفى العصر الفرعونى، لعبت العروسة دوراً فى مجال الاحتفالات الدينية، كذلك عرفت الدمى التى يلعب بها الأطفال، ويوجد نماذج منها فى المتحف المصرى. أما النماذج الخشبية، التى تماثل الخدم الذين يقومون بالأعمال اليومية، فقد كانت تدفن مع الموتى ليقوموا على خدمتهم عند البعث.

وفى العصر القبطى، كانت العرائس الملونة تصنع من الخشب أو العظم أو العاج، وهى أشكال تجريدية للأجسام الآدمية، وقد وجدت فى المقابر القبطية بأعداد كبيرة تصل إلى المئات، وسميت بالونيسة؛ أى التى تقوم على مؤانسة المتوفى فى حياته الأخرى.

أما عرائس المولد، المصنوعة من الحلوى، فقد عرفها الإنسان المصرى المسلم فى العصر الفاطمى، وهى من الدمى التى تتميز بها مصر وحدها «وانتشرت فى الاحتفالات والمناسبات الدينية، كمولد النبى (صلى الله عليه وسلم)، وأولياء الله الصالحين». وأضافت الفنانة «إن هذه العرائس كانت بعض المصادر التى استوحيتها فى بعض موضوعاتى. وبما أن للعروسة دوراً مهماً فى التعريف بعادات وتقاليد وأعياد وأزياء أى شعب، فقد وجدت المادة الخصبة فى استلهام هذه المظاهر. فالعروسة تحمل الكثير من الخبرات التاريخية والأسطورية والفنية، وهى مخزن معبأ بالخبرات. وقد حرصت فى أعمالى على إضفاء الاهتمام بالقيم الفنية الخالصة التى تعتمد على خصوصية المظهر شكلاً ولوناً وتنسيقاً.

وقد استلزم إخراج العروسة فى شكل متقن وأنيق وجميل معالجة شتى الخامات المتنوعة، واستخدام الأدوات والعدد اللازمة لتشكيل هذه الخامات.

وقد حرصت على ممارسة العمل واكتساب الخبرة فى مجالات الفنون التطبيقية اللازمة لإخراج العروسة فى مظهرها الأنيق، كالخزف وصياغة الحلى وحياكة الملابس ونجارة الأثاث وتوليف الخامات توليفًا جيداً يقوم الجزء فيه بخدمة الكل.

وقد انصهرت كل هذه الخبرات فى بوتقه العرائس، وساهمت فى إبراز كل شخصية منها بأن يكون لها كيان تشكيلى محمل بجميع القيم الفنية التى يحملها أى عمل من فنون التعبير المختلفة». وفى أثناء التجوال بين معروضاتها، وتأمل هذه الأعمال الفنية، ظهرت واضحة درجة الإتقان العالية فى تنفيذ هذه العرائس، وخبرة الفنانة الواعية المدركة لكل التفاصيل الدقيقة، بالإضافة إلى أناقة الملابس، والاهتمام الواضح بمكملات الزينة والحلى، والاهتمام بأدق التفاصيل الخاصة من تصفيف الشعر وأغطية الرأس، مما يؤكد نفاذ بصيرة الفنانة ووعيها بدقائق وتفاصيل الأزياء المميزة لكل إقليم، وإبرازها فى أسلوب فنى مبدع يجمع بين الدقة والرفاهية، بالإضافة إلى اهتمام الفنانة بدراسة الحياة الشعبية المصرية الأصلية بكل معالمها وتقاليدها وأعيادها ومناسباتها الاجتماعية وملامحها البطولية وأساطيرها. فاهتمام الفنانة بدراسة الأزياء الخاصة بكل منطقة - كما فى المجموعات التى تمثل الواحات وسيناء ومرسى مطروح - نلاحظ الاهتمام بأدق التفاصيل، لإبراز سمات كل عروسة وخصائص المنطقة المعبرة عنها.

وبالإضافة للأعمال التى تعبر عن الاهتمام بالحياة اليومية العادية للبيئة الشعبية، مثل: التجمعات على المقاهى، حرصت الفنانة على تقديم كل التفاصيل التى تحوط عرائسها كالمنضدة والكراسى والشيشة. وفى هذه المجموعات، تتضح مهارة الفنانة فى المشغولات الصغيرة تتضح وتتأكد دراستها لكل الحرف والمواد المستخدمة فى تكوين أعمالها الفنية من المعادن وأدوات النجارة، مع الاهتمام بدراسة التشريح من حيث دقة وضع كل حركة التشريح وأوضاع العرائس وإيماءاتها أو اتجاهاتها، سواء فى وضع الوقوف أو الجلوس، ومما يضفى حيوية فنية على هذه القطع النحتية التى تكون مجموعة عرائسها. أما بالنسبة للعادات والتقاليد، فلم تترك الفنانة موضوعاً مثل زفة العروسة إلا وقدمته بكل التفاصيل،

سواء فى حفلات الزفاف أو المناسبات المختلفة والعروض الفنية، مثل: رقص الخيل، بالإضافة لصورة من الحياة اليومية، مثل: العودة من السوق وغير ذلك من ممارسات الحياة اليومية للإنسان المصرى. ومن المجموعات المتميزة للفنانة، نجد مجموعة تمثل فرقة حسب الله، وعددهم سبعة موسيقيين. وهم عبارة، عن مجموعة عازفين بزيهم الرسمى وملامحهم المميزة، يقومون بالعزف كل حسب آلته. ونجد أيضًا عازفى الربابة، بزيهم وآلاتهم التقليدية، وغير ذلك من نماذج تبعًا للموضوع الذى تم تناوله، فمثلاً عروسة المولد شكلتها الفنانة بأساليب متنوعة لتعطى معالجات لشكل عروسة المولد التقليدية. فالعروسة الشعبية للفنانة سهام شخصية مفردة ولها كيان متميز لا يتكرر. وفى الواقع، إن نشاط الفنانة لم يقتصر على الموضوعات الشعبية فقط، بل امتد إلى الشخصيات العامة التى تركت آثارها فى وجدان الشعب المصرى، وأثرت فى الحياة السياسية والأدبية والفنية بجهودها المتنوعة، مثل الأستاذ توفيق الحكيم، والرئيس الراحل أنور السادات، والأستاذ الفنان حامد سعيد، والسيدة أم كلثوم، وذلك بالإضافة إلى عروسة شخصية للفنانة نفسها.

وكما قال الأستاذ حامد سعيد بأن الأستاذة سهام على ميلاد وفقت فى تحقيق فن عرائس مصرى جديد، بعد أن وهبته حياتها وعملها، بعقلها، ويقبلها وبصادق نظرتها المتعمقة المحبة للحياة ونقدها المتعاطف، وصبغتها المتعمقة، وأبعاد إدراكها، التى قل أن تتوفر على وفاق لإنسان كما توفرت وتوافقت واتسعت فى وحدة واحدة، نابضة بالبهجة والدقة والدعابة والفردانية الجديدة، البعيدة عن النمطية والسطحية التى يكاد تفرض وجودها على هذا الفن - فن العرائس - المنتشر على مستوى العالم، وفى عصور من التاريخ عديدة، تنبض أعمال هذه الأستاذة بحيوية ذاتية لها فاعلية يتأثر بها من يعرف كيف يتودد إلى هذه الأعمال برؤية متأنية وحب شديد ومعرفة حقيقية لزوايا النفس التى تهفو لسواء القيم أو المعانى التى شحنت بها مفردات هذا العالم: عالم سهام ميلاد.

ولو أمكن التواصل مع هذه الأعمال والكشف عنها وتسجيلها، لأمكن لكثيرين أن يتعرفوا على فن جديد له عمق فريد فى تاريخنا القديم والوسيط. وأضافت الدكتورة نعمات فؤاد فى تعليقها على أعمال الفنانة: أحسست وسمعت فى أعمالها نبضات القلب المصرى فى أفراحه وتقاليده وحياته اليومية. إن مصر تراث وتاريخ وفن ووشى ونمنمة وتفويض وعطاء موصول متواصل، وليس كالفنان أحد هو أشد حفاظاً على هذا التراث. وفى رأى للأستاذ حسن عبدالمنعم عن الفنانة، يقول: تقدم لنا الفنانة سهام على ميلاد نماذج جديرة بالإعجاب والتقدير، تعتبر بحق تسجيلاً متسماً بالفن الإبداعى لعرائس مصرية ومجموعة من المأثورات لعناصر من الفولكور المصرى العريق.

ولقد اهتمت الفنانة سهام على ميلاد منذ دراستها للفنون الجميلة، وحصولها على دبلوم المعهد العالى للفنون الجميلة عام ١٩٤٩ ثم إجازة التدريس عام ١٩٥٠، بالإبداع الشعبى المصرى والحياة المصرية بمكوناتها البيئية من طبيعة وإنسان، وسجلت ذلك بمختلف وسائل التعبير الفنى، وشاركت فى عدد من المعارض الفنية فى مصر والخارج، وشاركت فى المؤتمر الدولى للعرائس بنيوجيرسى بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٦، حيث أقامت معرضين أحدهما فى نيوجيرسى عام ١٩٧٦ وحصلت على ثلاث جوائز، أما الثانى فكان فى واشنطن فى المكتب الثقافى المصرى عام ١٩٧٦. وسجل اسم الفنانة فى الموسوعة البريطانية من جامعة كمبردج بانجلترا.

وهى عضو فى عدد من الجمعيات الفنية، وحصلت على عدد من الجوائز منها جائزة أولى فى مسابقة العرائس بأخبار اليوم عام ١٩٦٥، وميدالية ذهبية للمعرض الأول للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٢، وجائزة أولى للمعرض الثانى للعرائس بجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٧٣، وجائزة تقديرية من المعرض السادس للتذكارات السياحية عام ١٩٧٢، وجوائز من الجمعية الأمريكية فى المؤتمر الدولى للعرائس بمدينة نيوجيرسى بالولايات المتحدة الأمريكية. وكما تقول الفنانة سهام على ميلاد «إن العروسة تلعب دوراً كبيراً فى التعريف بأزياء المجتمعات وتقاليدها وعاداتها وأعيادها. وقد استلهمت دور العروسة فى العصور الماضية، ووجدت المادة الخصبة فى الأعياد والتقاليد والقصص الشعبية والملاحم البطولية. وقد نهجت نهجًا جديداً فى مجال العروسة الشخصية، واستلهمت حياة المشاهير، بالإضافة إلى تصوير البيئة المحلية المتميزة.

وأخذت أرقب وألاحظ نواحى النشاط الحياتية، وأدقق وأستوعب مظاهرها فى ملامح الناس وملابسهم وأعيادهم وعاداتهم وتقاليدهم. واستلزم إخراج العروسة فى شكل متقن جميل إبراز القيمة الفنية التى تتوافر فى فن التصوير والنحت والزخرفة وعدد من الفنون التطبيقية. وقد استدعى الأمر معالجة خامات متعددة واستخدام العدد والأدوات اللازمة لتشغيل هذه الخامات وقد وجهت لنفسى عدة أسئلة:

هل العروسة عمل تسجيلى؟ هل العروسة عمل نحتى؟ وهل هى عمل تصويرى؟ أم أنها عمل زخرفى؟

وأعتقد أننى أجبت عن هذه الأسئلة من خلال مجموعة العرائس التى ابتكرتها على مدى ٢٥ عاماً أمضيتها فى البحث عن تاريخ العروسة المصرية، والعثور على جذور عميقة لها، مما مكننى من أن أحقق طابعاً مصرياً صحيحاً.

جداريات الحج

أشرف محمد كحلة

جرت العادة، فى القرى والأحياء الشعبية بالمدن، بأن تزين منازل الحجاج قبل سفرهم لأداء مناسك الحج، أو بعد عودتهم من الأراضى الحجازية المقدسة فتطلى البيوت من الداخل والخارج وكذلك الأبواب والنوافذ. أما الواجهات، فتزين بالرسوم الملونة والكتابات الدالة على هذا الحدث مستخدمين فى ذلك ألوانا هى، فى الغالب، صريحة وزاهية جيرية ممزوجة بالغراء، أو بلاستيكية، أو ألواناً زيتية .

ويقوم بعمل تلك الرسوم الجدارية والكتابات فى القرى «المبيض» - غالباً - الذى يقوم بعملية الطلاء، أو البعض من أهالى الحاج وأصدقائه، ممن تتوفر لديهم القدرة أو الموهبة فى الرسوم والتلوين، وربما لا يتوفر واحد من هؤلاء، فيأتون بخطاط المنطقة - الذى يحترف هذا العمل، إلى جانب أعمال أخرى - أو خطاط من المدن المجاورة، ويتقاضى على ذلك أجراً .

ومن الملاحظ، من خلال النماذج التى شاهدتها وقمت بتصويرها، أنهم يبدعون فى التعبير عن وحدات رسومهم الجدارية التى تنقسم إلى:

أ - وحدات مصورة :

تصور مشهد الكعبة المكرمة وعليها كسوتها الشريفة، أو تصور قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، أو غار حراء، أو عملية ذبح الفداء.

كما نجد رسوم وسيلة الانتقال التى يستقلها الحاج للوصول إلى الأراضى المقدسة لأداء فريضة الحج أو العمرة، وكذلك الزيارة سواء بالباخرة أو الطائرة، وهى وسائل حديثة، وكذلك رسم الجمل؛ رمز وسيلة المواصلات للحج، ومحمل - الحج قديماً.

وقد يقوم الفنان برسم الحجاج يطوفون حول الكعبة المكرمة فى موجات مستمرة لاتنتهى، وتكون هذه الرسومات كلها بمثابة وسيلة للإعلان عن قيام صاحب الدار أو زوجته بأداء تلك الفريضة أو كليهما.

ويعتبر المحمل فوق الجمل الذى يقوده جمال ومن خلفه موكب الحجاج من الرسومات الشائعة التى ألفنا رؤيتها على جدران منازل الحجاج .

ولفترة طويلة مضت، كان ملوك مصر يرسلون إلى مكة المكرمة كل عام محملاً يحمل الكسوة المشرفة وهداياهم التى توضع على جمل يزين بأجمل زينة يسير فى موكب عظيم،

وخلفه موكب الحجاج، وكان ذلك من أكثر الاحتفالات التى ينتظرها الناس كل عام، ولها مكانتها وعظمتها لدى جميع المسلمين .

ب ـ الكتابات :

يتكرر ظهور الكتابات المتعددة، وتشير إلى الآيات القرآنية التى تتعلق بفريضة الحج، مثل قوله تعالى :

بسم الله الرحمن الرحيم « وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق» الحج، آية ٢٧ .

وقوله تعالى « وأتموا الحج والعمرة لله » البقرة آية ١٩٦

وقوله تعالى : « الحج أشهر معلومات فمن فرض فيهن الحج فلا رفث ولا فسوق ولا جدال فى الحج » البقرة آية ١٩٧ .

وقوله تعالى :« ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً » آل عمران آية ٩٧ .

وقد تكون الكتابات متمثلة فى بعض الأحاديث النبوية مثل:

« ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة» .

« من زار قبرى وجبت له شفاعتى » .

« الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة » .

وقد تكون الكتابات متمثلة فى تلك العبارات الخاصة بهذه المناسبة الدينية المقدسة، مثل :

عبارة « لبيك اللهم لبيك لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد والنعمة لك والملك، لا شريك لك» .

أو عبارة « حج مبرور وذنب مغفور » .

أوعبارة « ألف مبروك ياحاج .. أو حاجة » .

هذا غير عبارات الترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول، مع تمنيات العودة بعبارة « يارب بعودة ياحاج » .

وفى بعض الأحيان، يسجل اسم الحاج على الجدران، وكذلك سنة الحج الهجرية والميلادية .

الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الجدارية

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، ووصلوا إلى درجة عالية من الإبداع وروعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط بأسلوب تشكيلى.

وقد لجأ الفنان المصرى الشعبى إلى الكتابات الشعبية الجدارية، للتعبير عما يجول بخاطره لموضوعات معينة، كالكتابات الخاصة بالحج والتى تكون على هيئة تشكيل خطى لونى للتعبير عن تلك المناسبة.

وسنتعرض ،هنا، لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية الخاصة بتلك المناسبة لإبراز ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظيفتها فى الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية عن وجدان الشعب.

١ ـ الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية:

يعتبر هذا النمط من الكتابات من أكثر الأنماط التى طرقها الفنان الشعبى حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس والتشريف، وما يحظى به الحاج من احترام فى الوسط الاجتماعى الشعبى بصفته سفيراً إلى البيت المعمور.. ومن أجل ذلك أخذ الفنانون الشعبيون يتبارون فى التعبير عن أحاسيسهم بمختلف الطرق الفنية التشكيلية الشعبية.

ويظهر التعبير فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن جموع الحجاج الخاشعين ودون التقيد بتفاصيل أو ملامح متخذاً أسلوباً يميل إلى السريالية تارة وإلى التجريدية تارة أخرى دون قصد أو تعمد. ومع وجود الشريط الكتابى فإن الفنان قد خلق علاقة ارتباط بين الطائفين وما يرددونه من أدعية ويتأكد ذلك بوحدة اللون فيهما.

٢ ـ الكلمات على هيئة تشكيلات فنية:

تكوينات فنية تحاكى بعض الرموز الدينية وعمل بعد آخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أوغير متماثلة أو لفظ الجلالة الله جل جلاله واسم النبى محمد صلى الله عليه وسلم. وفى بعض الحالات استخدم الفنان الأسلوبين معاً فى خط مواز يميل إلى التسطيح، رغم علم الفنان ببعض أصول المنظور وتنفيذه فى كثير من الأحيان.

ـ الوعى التام بعملية الإحساس الفنى من خلال تنسيق العناصر المكونة.

ـ التكوين المتماثل والمنتظم الذى راعى فيه الفنان إبراز خطى المحورين الأفقى والرأسى والتكوين غير المتماثل فى تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين.

ـ امتزاج الفن الشعبى فى بعض التكوينات بالأساليب التعليمية فى الخط.

٣ ـ كتابات قوامها النقش الخطى باعتباره عنصراً مكملاً لفن المرسمات؛ حيث تتجاوز الكتابات وظيفتها الزخرفية أو

التعبيرية المحددة إلى كونها عنصراً تشكيلياً فى منظومة المرسمات الشعبية؛ حيث قام الفنان الشعبى بتشكيل زخرفى متميز اعتمد على اختزال العناصر سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير إلى جانب، توظيف الكتابات والخطوط على اختلاف نوعياتها فتتكامل مع التشكيل الزخرفى.

لقد قام الفنان الشعبى المعاصر بتنفيذ صور على جدران بيته تعبر عن رحلة حجه إلى بيت الله الحرام.

ونجد أن هذه الأعمال الفنية الشعبية قد تأثرت بفن المنمنمات واحتوت على الخطوط الإسلامية المختلفة إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد، ويقتصر رسم الفنان على خط رفيع منمق دون الدخول فى مساحات عريضة أو ملونة .

كتب الفنان الشعبى عباراته المأثورة كما تقال فى الحياة العادية دون التقيد بالرسم الإملائى الصحيح .

أطلق الفنان الشعبى خياله فى التعبير عما يجيش بخاطره وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل .

عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى والقومى برمز بلده ووطنه الذى ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع النجوم الثلاثة داخل الأهلة أعلى القبلتين مكوناً علم مصر .

٤ ـ كتابات بأسلوب الحفر البارز والغائر :

حيث استخدم الفنان الشعبى ، تكنيك، الكتابة بالحفر البارز والغائر بخامات متعددة منها الحجر والجص والخشب وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة .

٥ ـ الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية :

حيث صور الفنان وسائل المواصلات المختلفة المستخدمة فى رحلة الحج، مثل الطائرة والسفينة والقطار والجمل والحصان، واستخدم أسلوباً زخرفياً يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى، يعتمد على تحليل السطح لمساحات صغيرة مربعة أو مستطيلة ومحددة بلون مختلف.

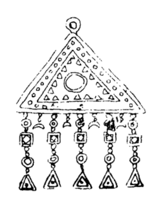
وقد قام الفنان الشعبى باستخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين، وهى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وهناك مجموعة أخرى لعناصر تشكيلية متنوعة لأشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن دلالات دينية واجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية التى تمس إحساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسيم الاجتماعية لمن يقوم برحلة الحج وإعطاؤه ما يوازيه من احترام فى النفوس، وإبراز القيمة السامية لتلك الفريضة.

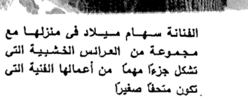
الاهتمام بتسجيل اسم الحاج، ضمن الكتابات، احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة عن المناسبة.





بانوراما العرائس

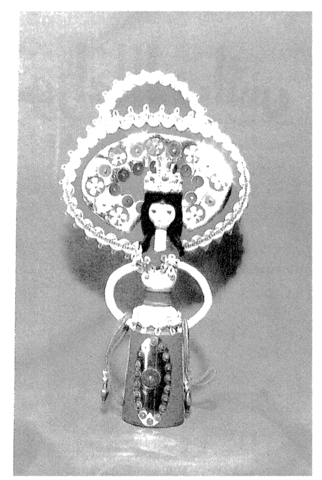




الفنانة سهام ميلاد فى منزلها مع مجموعة من العرائس الخشبية التى تشكل جزءًا مهمًا من أعمالها الفنية التى تكون متحفًا صغيرًا

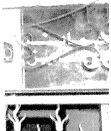






جداريات الحَجّ في الفنون الشعبيّة





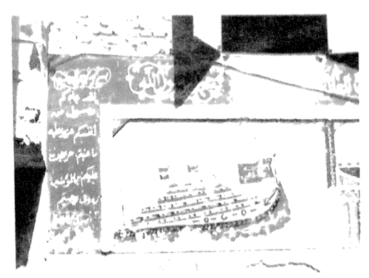
إلمام الفنان الشعبى بقواعد الخط العربى، والمنظور والبعد الثالث خلف الكعبة

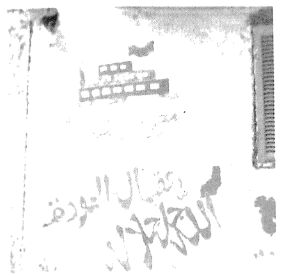


تقسيم هندسى رائع يتضح فيه استخدام الرسم مع الكتابة



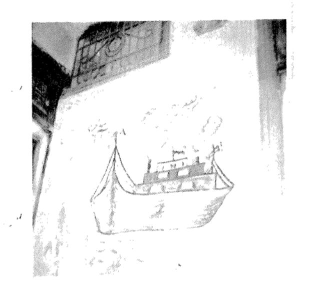
الكعبة يطوف حولها الحجاج وعبارة «ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة» ويتضح لنا البساطة الشديدة والتلخيص





السفينة كأحد وسائل الانتقال إلى بيت الله الحرام فى الصورتين مع تركيز الفنان الشعبى على حركة الذهاب إلى بيت الله الحرام

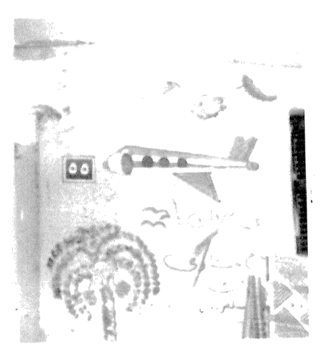
عبارات خطية بتمنى أداء الفريضة والعودة مرتبطة بوسائل المواصلات مع صورة للكعبة. وعبارة «الصلى على النبى (ص)» فى الصورة السفلية







تصوير الفنان الشعبى لوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج واستخدامه أسلوبًا زخرفيًا يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى

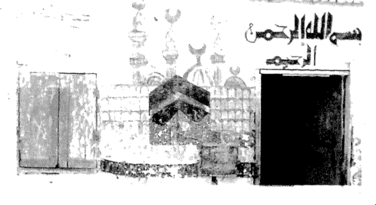


صورة النخلة المثمرة بوصفها تعبيرًا من الفنان الشعبى عن العطاء والثواب، والنخلة رمز الأراضى الحجازية



يظهر تمكن الفنان الشعبى من الخط والرسم ويعتمد التصميم عليها بصورة تكاد تكون متساوية





زج الفنان الشعبى فى الصورة بين مكة والمدينة؛ لضـــرورة الزيارة بعـــد
ذاء المناسك



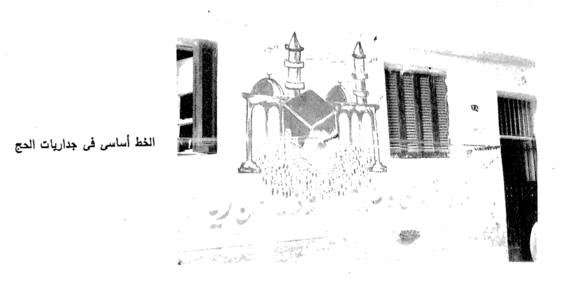
التواصل الثقافى بين الجمل والطائرة



التكوين غير المتماثل متشابك ومتوازن
على خطى المحورين للكعبة المكرمة



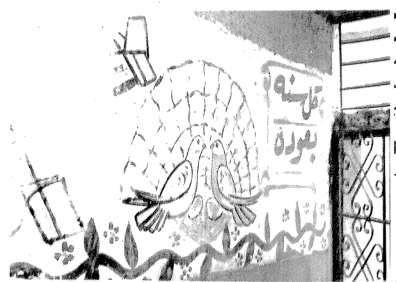
استـخدام الكتابات فى صـورة زخ
مكملة للتكوين



الخط أساسى فى جداريات الحج



احتوى الفنان الشعبى الكعبة والطائفين بغصن الزيتون رمز السلام بأرض السلام



مزج الفنان الشعبى التعبير عن مناسبة الحج موضوع هجرة النبى صلى الله عليه وسلم؛ لارتباطهما بوحدة المكان فى الأراضى المقدسة



استخدام الفنان الشعبى صورة الجمل كرمز للبيئة الصحراوية الحجازية، وأيضاً المحمل سابقاً، وأنه وسيلة مواصلات أساسية أيام النبى صلى الله عليه وسلم مع بعض آيات قرآنية وحمد لله



عبر الفنان الشعبى عما يجول بخاطره بخصوص حب النبى صلى الله عليه وسلم فكتب «النبى Love»، أى أحب النبى

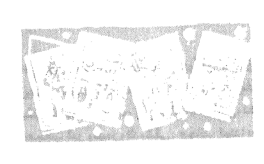
إلمام الفنان الشعبى بقواعد الخط العربى والمنظور والزخارف

كل النعم من الله بخط عربى رائع، وأهم النعم هى نعمة أداء الفريضة

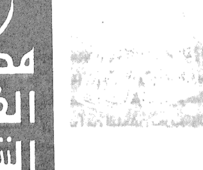


امتزاج الفن الشعبى فى بعض التكوينات بالأساليب التعليمية فى الخط العربى









ذخيرة العجائب العربية

سيرة الملك سيف بن ذى يزن

عرض: محمد حسن عبد الحافظ

هذا كتاب فى تصنيف العجائب والغرائب والعناصر الأسطورية التى تنطوى عليها سيرة الملك سيف بن ذى يزن ـ تلك السيرة الشعبية التى تحقق اكتمالها التأليفى النهائى بمصر، فى الفترة ما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادى = القرن التاسع الهجرى [1]. وهو كتاب يمثل، فى الآن نفسه، بدايةً لمشروع طموح، يتغيا صاحبه؛ الناقد المغربى سعيد يقطين، البحث والتفتيش فى سراديب التراث السردى العربى القديم، والسير الشعبية العربية، معتمداً أدوات السرديات الحديثة والتحليل البنيوى منهجًا فى درس نصوص هذا التراث؛ بحثًا عن خصوصياتها النصيّة الداخلية، وبغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر فى مختلف البنيات والوظائف التى تضمن اتساقها وانسجامها، مستهدفاً الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أى إسقاط خارجى، أو أى ربط آلى بمرجعية تاريخية، أو واقعية، وهو المنظور المنهجى الذى حاول المؤلف تطبيقه، بصورة أجلى، على عمله الأخير المتمثل فى خطته لقراءة سيرة بنى هلال [2]، وهى قراءة تشكل، لدينا، نقاط اعتراض أساسية، على المستوى المنهجى والمفهومى، سنطرحها، بعد طرح مجمل ما يحتويه، ويدل عليه، هذا الكتاب الذى هو مدار عرضنا هنا.

ـ ١ ـ

فى مقدمته القصيرة، يتحدث الدكتور سعيد يقطين عن انشغاله، فى البدء، بعناصر التفكير التى يتضمنها هذا التراث، وانتباهه إلى الكائنات العجيبة والعناصر الخرافية التى لاتزال قيد الاستعمال فى لغتنا اليومية: «الغول، الواق واق، قلنسوة (طاقية) الاختفاء، العفاريت،...إلخ»، ويبحث عن كتاب يتضمنها، أو يعالجها، على غرار مايتوفر فى الثقافات الأجنبية التى سبقتنا فى الاهتمام بالبحث فى هذا المجال، ففكر، وهو يبحث فى السيرة الشعبية العربية، وبنظيراتها من النصوص العربية المهمّشة، أن يجمع هذه المواد المتفرقة، وذلك باستخراج ما فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن من «عجائب»، لخصوصيتها فى هذا المضمار. من هنا، كان هذا الكتاب الذى يبدأ به طريقًا طويلاً، يستثمر فيه مختلف المصنفات التى تحتشد بها الخزانة المعرفية التراثية العربية المدونة فى التاريخ، والجغرافيا، والكونيّات، ورحلات وكتب العجائب، والحكايات.... إلى آخر هذا النتاج الضخم الذى قدمته الثقافة العربية فى مجال العجائب، والغرائبيات، والأساطير، والتى اهتم المصنفون العرب المتقدمون برصدها وتدوينها فى مصنفاتهم منذ (فهرست) ابن النديم، وحتى (كشف الظنون) لحاجى خليفة (ص٦).

في هذه المصنفات، نجد عدداً كبيراً من العناوين، بعضها معروف، وبعضها الآخر مفقود، أو شبه مفقود، ومنها: تحفة الألباب ونخبة الأعجاب، لأبي حامد الغرناطي. نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، للدمشقي. عجائب الهند: بره وبحره وجزائره، لبزرك بن شهريار. وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، للقزويني. وخريدة العجائب وفريدة الغرائب، لابن الوردي. كتاب الاستبصار في عجائب الأمصار، لابن عبد ربه الحفيد. التاجر سليمان للسيرافي (ص٦، ٧). ويمكن أن نضيف بعض العناوين التي لم يذكرها صاحب الكتاب، برغم أهميتها، ومنها: فتوح البهنسا وما فيها من العجائب والغرائب، لمحمد بن محمد المعز. الأسرار عن حكم الطيور والأزهار، للمقدسي. مرآة العجائب، لأبي عبدالله محمد المهتار. مختصر عجائب المخلوقات، لأبي بكر العصفوري. الآيات البينات في غرائب الأرض والسموات، للحوراني. در الصّدف في غرائب الصُّدف، لفتح الله الحلبي. عجائب البلاد والأقطار والنيل والأنهار والبراري والبحار (مجهول المؤلف). التحفة السنية في النوادر العربية (مجهول المؤلف). مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائبه، لجلال الدين المحلي. حديث الملك شرقان ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب والبرابي وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات (مجهول المؤلف) (٣). فضلاً عن الكتب والمخطوطات المتعلقة بأحوال بداية الخلق، وأحوال الآخرة، والحروب والفتن، وأخبار إبليس والجن والملائكة، وكتب المناقب، وكرامات الأنبياء والأولياء والصالحين، والحكايات الخرافية والعجيبة، وغيرها من المدونات التي طبع قطاع منها، وبقي القطاع الأكبر منها مخطوطاً، ينتظر من يغامر بطاقاته في تحقيقها، ودرسها، ونفض تراب النسيان والتهميش الذي أهيل وتراكم عليها عبر الزمن. وفي الوقت نفسه، تظل الثقافة العربية، ذات الطبيعة الشفاهية، تمارس طقوسها الإبداعية في إنتاج هذا النوع من الإبداع، أو بث هذه العناصر الأسطورية في إبداعها الشعبي، الشفاهي والمادي، الحي والمتجدد باستمرار، وهو أشد حاجة إلى رصده، إثنوجرافياً، وجمعه من منابعه وسياقاته المكانية والزمانية، وفق شروط علمية رصينة، تنتظمها فرق البحث المدربة تدريباً حقيقياً!

إنه، بالفعل، تراث حي، وفاعل، لايزال ممتداً، وكامناً، في وجداننا الجماعي، وفي الكثير من معتقداتنا، وسلوكياتنا، ومظاهر حياتنا اليومية. والدليل الأبرز على كمون هذه العناصر في الذهنية العربية المعاصرة، ما نجده مضمناً في الإبداع الشعري والسردي العربي الحديث، بل الكامن في الفكر العربي المعاصر أحياناً، من إشارات إلى هذه العوالم الأسطورية. وإذا كان العرب القدامى قد جمعوا هذه المواد، ودونوها لغايات ومقاصد خاصة، فإن كثيراً من الباحثين العرب، والكتّاب، حاولوا - بدورهم - البحث فيها ودراستها. ويذكر المؤلف بعض هذه الإسهامات، وفاته ذكر إسهامات أخرى أكثر أهمية، تناولت هذا الجانب العجائبي من الثقافة العربية، منها: الحكاية الشعبية، للدكتور عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي، للدكتور عبدالحميد يونس. البطل في الأدب والأساطير، للدكتور شكري عيّاد. عالم الأدب الشعبي العجيب، للأستاذ فاروق خورشيد. رحلة السندباد إلى المغرب، للدكتور حسين فوزي. منتهى العجب في أخبار أكلة الذهب، للأستاذ ميخائيل جورجي عورا. أساطير شرقية، للأستاذ كرم البستاني. أساطير مصرية، للأستاذ عبدالمنعم أبو بكر. أساطير من تاريخنا القديم، للأستاذ كمال الدين الحناوي. عجائب الخلق، للأستاذ جورجي زيدان. صور أساطير وأقاصيص، للأستاذ عبد الحميد سالم. قراءات في أساطير الشرق والغرب، للدكتور عبد الله حسن المسلمي. فضلاً عن مجموعة الدراسات التي قدمها الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي حول الأسطورة في التراث العربي، والشعر، والقص، والمسرح.

يأتي هذا العمل، كما يذكر الدكتور يقطين، ليصب في اتجاه هذه الأعمال، التي ذكرها، أو هي التي دفعته إلى إخراج هذه الذخيرة، ويعدنا بدراسة خاصة، تبحث في «العجائب في الثقافة العربية الإسلامية»، والتي تشكل هذه الذخيرة، التي يتضمنها هذا الكتاب، مادتها الأساسية.

يحدد مصنف المادة مجموعة غايات، تعمل هذه الذخيرة على تحقيقها، انطلاقاً من عناصر محددة؛ فيمكن أن تقرأ على أنها مجموعة من النصوص السردية، والحكايات القصيرة، وما يجمع بين أجزاء هذه المادة؛ اشتراكها في احتوائها على (عناصر عجيبة)، وهذا هو العنصر الأول. ومن جانب آخر، تختلف «العجائب»، وتتعدد، في هذه الذخيرة، وأهم خاصية (؟) تتميز بها، بالمقارنة مع المصنفات العربية الحديثة في هذا المضمار، هو أنها تصدر مجتمعة عن نص واحد، هو «سيرة الملك سيف بن ذي يزن» الذي جعله المصنف أساساً لاستخراج العجائب، وترتيبها، وجعلها قابلة للاستثمار من قبل القارئ العادي، والباحث - أياً كان اختصاصه - والمبدع في أي جنس، أو نوع، من أجناس الإبداع الأدبي، أو الفني (تشكيل - سينما - رسوم متحركة)، وهذا هو العنصر الثاني. وفي هذه الذخيرة، يجد كل قارئ،

كيفما كان مستواه الثقافى، موضوعًا للمتعة (وهى غاية أولى)، والدراسة والتأمل والبحث (وهذه غاية ثانية)، والتحليق فى متاهات الخيال العربى، والتخيل الشعبى المبدع (وهذه غاية ثالثة).

ويؤكد الدكتور يقطين أن اختيار سيرة سيف بن ذى يزن لم يأت بلامعنى، فهى تتميز عن مختلف كتب العجائب العربية، وجل المصنفات التى تتضمن العجائب، وكل الحكايات العجيبة. ثم يسوق الدكتور يقطين مجموعة من المميزات البارزة فى هذه السيرة، على النحو التالى:

١ - إن جل المواد العربية العجيبة، التى نجدها متفرقة فى مختلف المصنفات والحكايات، نجدها مجتمعة فى هذه السيرة، وهذا ماحدا بالمصنف إلى اعتبارها «ذخيرة» «وخزاناً للعجائب، وكأن (مصنف) هذه السيرة، قد استثمر مختلف العجائب العربية المتداولة، ونظمها، ووظفها فى هذه السيرة. ومن ثم، فلا غرابة أن نجد كثيراً من العجائب موجودة، بشكل أو بآخر، وبتحويرات طفيفة أحياناً، وكبيرة أحياناً أخرى، فى مختلف المصنفات العربية القديمة الشئ الذى يجعل سيرة سيف بن ذى يزن، تحقق تفاعلاً نصياً كبيراً مع النص الثقافى العربى، بمختلف تجلياته وبنياته.

٢ - إن مختلف هذه العجائب، جاءت فى قالب سردى مثير وممتع ومتكامل (له بداية ونهاية)، وهى - بهذا - تختلف عن باقى المصنفات التى تقدم العجائب بصورة تقريرية، أو فى محكيات قصيرة ومتفرقة.

٣ - ما ينظم هذه العجائب فى سيرة سيف بن ذى يزن، ويعضد الميزتين السابقتين، ما نجده كامناً فى طبيعة النص وبطله فى آن معًا؛ فسيرة سيف بن ذى يزن تنقلنا إلى حقبة سابقة على الإسلام (التباعد الزمنى)، وبطلها ينتقل فى فضاء واسع جداً (التباعد الفضائى) ، وهذان التباعدان يحققان أساساً مركزياً لتولد العجائب وتوليدها، بعيداً عن أية مراقبة دينية أو معرفية أو علمية. ويبرز هذا، بصورة أكثر وضوحاً، على صعيد البطل (سيف بن ذى يزن) كما تقدمه لنا السيرة، فهو:

أ - من حمير، وأصول حمير من الجن (كما تقول السيرة نفسها).

ب - سيف يحب العجائب، ويحب معاينتها، وعنده نهم شديد، وفضول طفولى، للتعرف على الأشياء؛ بهدف أن يعرف بنفسه، وبغية التحقق، ليحكى لرجاله ما رأى.

ج - يحارب العجائب، ما دامت له مهمة عليه أن يؤديها، على نحو ما تقدمه السيرة.

- ٢ -

تقوم بنية الكتاب، إذن، على استخراج العجائب باعتبارها مواد شبه مستقلة، وحاول المصنف - جهد الإمكان - أن يعقد روابط بين بعض هذه المواد، وقام بترتيبها بنظام الألفبائى، بعد أن وزعها على خمسة قطاعات رئيسية :

١ - فضاءات.

٢ - شخصيات.

٣ - أدوات.

٤ - أفعال/ عادات.

٥ - نباتات.

وقد حافظ مصنف المادة على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد متفردة، لكل منها بنيتها الخاصة، لها بداية ونهاية، مادامت جميعها مقتطعة من سياق نصى. ولأهمية هذه المادة الموزعة، فإننا نقدمها إلى القارئ بالترتيب نفسه الذى قدمه الدكتور يقطين:

١ - فضاءات

- أ -

- أراضى مصر.
- أرض السحرة.
- أرض الصخر والهيش.
- الأرض الغواصة.
- الأرض المسحورة.
- الأهرام.
- أسوان.
- أسيوط.

- ب -

- بلد إخميم.
- بلد عاقلة وإخميم.
- البلد المعطلة.

● الباطنية.
● البركة المطلسمة.
● بركة المغناطيس.
● بستان الحكماء.
● البستان المرصود.
● البستان الموعود.

- ج -

● الجبل الدوار.
● جبل الطيفور.
● جبل المغناطيس.
● جزائر واق واق.
● جزيرة الجوهر والبحر الأخضر.
● جزيرة الكلبيين.
● جزيرة الهوام.

- ح -

● الحمام العجيب.

- س -

● سماء القزاز.
● سماء نوت.

- ص -

● صخرة الأنهار الأربعة.

- ط -

● الطريق الموعود.

- ع -

● العمود المرصود.
● عمود النور.
● عين بلقيس.
● عين التوهان.
● عين الشفاء.
● عين النور.

- غ -

● الغويصة.

- ف -

● فج النار وأرض السحرة.

- ق -

● قبر سام.
● قبة البلور.
● قبة كوش بن كنعان.
● القصر المشيد.
● قصر الهليجة.
● قلاع الضباب.
● قلعة الجبل.

- ك -

● الكعبة.
● كنز حوران.
● كنز الدهقان.
● كنز سليمان.
● كنز كوش بن كنعان.
● كنز لوط.
● كنز الهليجة.
● كنز هود.

- م -

● المدائن المطلسمة.
● مدينة البق.
● مدينة تحت البحر.
● مدينة الدجاج.
● مدينة الرجال.
● مدينة الرياض.
● المدينة المنورة.
● مدينة قيمر.

- ● مدينة العمالقة.
- ● مدينة النحاس.
- ● مدينة النهام.
- ● مدينة النساء.
- ● مدينة نوت.
- ● مسيوط (أسيوط).
- ● منابع الأنهار الأربعة.

- ن -

- ● النيل.

- و -

- ● وادى الطودان.
- ● وادى الغيلان.

- ى -

- ● يثرب.

٢ - شخصيات

- أ -

- ● إبليس.
- ● أبو النور الزيتونى.
- ● إخميم الطالب.
- ● أرميش المخالف.
- ● الإله ياقوت.

- ب -

- ● برنوخ الساحر.
- ● البنات الملوّنات.

- ت -

- ● التنين.

- ث -

- ● الثعبان الأحمر والأسود.

- ج -

- ● الجان.
- ● الشيخ جيّاد.

- ح -

- ● الحصان ذو القرن.
- ● حمير.

- خ -

- ● الخضر (أبو العباس).
- ● الخواض ذو الرأسين.
- ● خيل البحر.

- د -

- ● دابة البحر (الهايشة).

- ر -

- ● الرهق الأسود.

- س -

- ● السرطان ذو العشرة ألوان.
- ● سطيح.
- ● سمكة الجذع.
- ● السميذع.
- ● السيسبان (الحكيم).

- ش -

- ● شراشير ذو السبعة رؤوس.
- ● الشمردل.

- ط -

- ● الطائر الناطق.

- ع -

- ● العاطب.
- ● الشيخ عبد السلام.
- ● عرب البقرة.
- ● عفاشة بن عيروض.
- ● العماليق عبدة الخروف.
- ● عنفرة الشبقة.

- غ -

- ● الغيلان (وادى الغيلان).

- ف -

● فارس كور وفوة.

● فرطوس العبوس.

- ق -

● القافض بن المحيط.

- ك -

● كتكوت أبو حرية.

● الكليبيون (جزيرة الكليبيين).

- م -

● المختطف.

- هـ -

● هاروت وماروت.

● هبل.

● الهمازون ـ القفازون.

٣ ـ أدوات

- ب -

● برق البرقوق الياقوتي.

- ت -

● تخت الرمل.

- ث -

● ثوب الريش.

- ج -

● الجلود المائية.

- ح -

● حجاب الاختفاء.

● الحصان الخشبي.

● الحصان المرصود.

● الحمارة المرصودة.

- خ -

● الخاتم السحرى.

● الخاتم المطلسم.

● الخاتم المطلسم والأرض الغواصة.

● الخرزة ذات الأوجه السبعة.

- د -

● دهن السمندل.

● الديك ذو الريش القاتل.

- ذ -

● ذخائر الرهقان.

● ذخائر يادروس.

- ز -

● الزمردة الخضراء.

- س -

● السوط المطلسم.

● سيف آصف بن برخيا.

● سيف رومان.

● السيف المرصود.

● سيف سام.

- ص -

● صخرة عون بن عنق.

● صندوق الصور.

● صندوق العجائب.

- ط -

● طاسة الانقلاب.

- ع -

● عتلة يافث بن نوح.

- ف -

● الفاكهة المسحورة.

- ق -

● القدح السحرى.

● قلنسوة الاختفاء.

- ك -

● كتاب النيل.

- ل -

● لوح الخيرقان.

● لوح الزمرد.

● لوح عيروض.

- م -

● مرآة الانقلاب.

● مرآة الثلج.

● مرآة الهندوان.

● مركب سليمان.

● المعدن المسحور.

● منطقة الجلد المدبوغ.

٤ ـ أفعال/ عادات

- أ -

● أبواب السحر.

● إجراء أنهار الشام السبعة.

● إجراء النيل.

● الإذابة بالماء.

- ح -

● الحرب بين السحرة.

● الحروف الناطقة.

● حكاية الدمرياط.

● حكاية سعدون.

● حكاية سيف.

● حكاية مسابق.

- د -

● الدعاء.

- ز -

● الزواج العجيب.

- ص -

● صحبة الإنس والجن.

- ض -

● ضيافة الدهقان.

● ضيافة الهدهاد.

- ع -

● عرب البقر.

● عبادة البحر.

● عبدة الخروف.

- ق -

● قطع الجنادل.

- ك -

● كراهية الغريب.

- م -

● ملاعب الهدهاد.

- ن -

● نغمات الرهاوى.

- و -

● وليمة العمالقة.

- هـ -

● هدم الكعبة.

٥ ـ نباتات

- ت -

● التفاحة ذات السبع ألوان.

- ج -

● الجوز الهندى العجيب.

- ش -

● الشجرة العظيمة.

- غ -

● غذاء السطيح.

- ف -

● الفاكهة الآدمية.

● الفاكهة المسحورة.

يفضل الدكتور يقطين استخدام مصطلح «العجائب»، دلالة على هذه المواد والعناصر المصنّفة، عن استخدام المصطلحات الأخرى السائدة: الفانتاستيك ـ الوهم ـ الغريب ـ الخارق. يفضل «العجائب» و«العجائبى» بمعنى شامل، يتسع لكل ما يحدث «الحيرة» فى ذهن البطل، أو المتلقى، ويحملها المعنى الذى يمكن استنتاجه من خلال الاستعمال العربى، فضلاً عن أن هذا المعنى العام (للعجائب) يستوعب مفاهيم خاصة، يمكن تحديدها من خلال قراءة عربية لهذه العجائب، من حيث بنيتها ووظيفتها. وبرغم دقة التصنيف والترتيب التى حققها الدكتور يقطين فى عمله، إلا أن ثمة عناصر كثيرة غابت عنه، سنذكرها فى النهاية، ضمن الملاحظات الأخرى.

ـ ٣ ـ

المادة المصنفة فى هذا الكتاب، فضلاً عن الأجزاء التى أمكنا الاطلاع عليها من سيرة الملك سيف، تذكرنا بما كتبه الدكتور عبد الحميد يونس ـ رحمه الله ـ فى كتابه «الحكاية الشعبية»، منذ ثلاثين عامًا، وكذلك ما سجله الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه «أضواء على السير الشعبية»، منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

يقول الدكتور يونس: إن مؤرخى سيرة الملك سيف بن ذى يزن استخلصوا بعض القرائن التى ترجح تكاملها فى القرن التاسع الهجرى؛ ذلك أن ملك الأحباش، الذى كافحه «سيف بن ذى يزن» طوال السيرة، يسمى «سيف أرعد» وهو يطابق اسم الملك الحبشى «سيف أرعد» الذى حكم الحبشة، بالفعل من ١٣٤٤ إلى ١٣٧٢ هجرياً (٥).

ويكاد يجمع الباحثون على أن هذه السيرة قد تكاملت فى الديار المصرية بصفة عامة، والقاهرة بصفة خاصة، وهذا من الوضوح بمكان، إذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التى تزخر بها السيرة(٦)، بل إن بعضها يدل على معرفة سابقة، ودقيقة، بخطط مصر، ولاينقض هذه الحقيقة ورود أسماء مأخوذة من دمشق وأرباضها فى السيرة. ويضيف الدكتور يونس أن مادة السيرة، على كثرتها وتنوعها، تكاد تقطع بأن مصر هى التى عملت على تجميعها، وإحكام سياقها، وتكامل صورتها، وهذا التاريخ القصصى الشعبى قد استوحى، من غير شك، المعتقدات الشعبية فى عالم السحر والجان والخوارق، وغلبة هذا العالم على أحداث سيرة «سيف بن ذى يزن»، جعل الدارسين يحتفلون بالمادة التى لها جذور إفريقية. ويشير الدكتور يونس إلى أننا نجد فى هذه السيرة متفرقات تلفت النظر، مثل التفسير القصصى لنشأة المدن المشهورة والمواضع



والبنى والهياكل، إلى جانب الاسترسال فى تصوير الرحلات الكثيرة والمغامرات المتعددة التى قام بها سيف بن ذى يزن وولده وفرسانه وأعوانه فى عالم الجن. ولم يكتف الشعب، الذى أبدع السيرة، باستثارة الخيال فى التصوير والقصص، ولكنه غالى فى ذلك، بعد أن أحس بأن ما رواه من الخوارق والعجائب لم يعد يؤثر فى النفوس فلجأ إلى عالم السحر. وتمتاز هذه السيرة بكثرة ما ورد فيها من الأدوات الخارقة والكنوز العجيبة التى تتيح لمن يحصل عليها سلطاناً لا حد له على عالم الجن. كما استغرق السحر جانبًا لايستهان به من هذه السيرة، حتى أن بعض الباحثين يقول إن عالم الجن والسحر يستغرق ما يقرب من نصف هذه السيرة على ضخامتها.

ويقدم الدكتور يونس نموذجًا للجهد الذى بذله القَصّاص؛ لكى يربط بين العناصر المتفرقة التى تأتلف منها السيرة. ومن الروابط التى لها سمة فنية؛ تلك العلاقة التى أنشأها القصاص الشعبى بين شامة ابنة الملك أفراح، ومغامرة سيف بن ذى يزن، فى الكشف عن منابع الأنهار العالمية العظيمة بصفة عامة، وعن منبع نهر النيل بصفة خاصة، والعمل على توجيه مجرى النهر الأخير إلى مصر؛ لكى يستقر على النحو المعروف، ومن الطبيعى أن تتبدد الحواجز بين الواقع والخيال، بين الممكن والمستحيل، بين المعقول والخرافى، فى تصوير هذه المغامرة ، وليس أدل على أسلوب السير الشعبية من إيراد هذا المشهد الرائع الذى انتهى بسيف إلى ركوب الأهوال للحصول على كتاب النيل، حتى يجعله مهراً للأميرة شامة. «قال الراوى: وإن هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قيمر، ولم

يعرفوا لهم معبوداً سواه، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل، ويجرى المياه، ويزرعون زرعهم على الأرض، والماء يسقيه، فمن ذلك يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم، وكلما يستهل الهلال، يدخلون عليه، ويسجدون قدامه دون رب الأرباب، الملك التواب، الذى أنزل القطر من الغمام والسحاب، وخلق آدم من تراب، وذلك الكتاب موضوع فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود، ومصفح عليه بصفائح الذهب الأحمر، والصندوق موضوع فى تابوت من خشب الساج، ومصفح بصفائح فضة، وموضوع عليه مقام من الخشب، وعليه ستارة من الحرير الملون، ومبنى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض، وبابها من الحديد الصينى، وأقفالها من الحديد البولاذ، ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون، لايأمن عليها أحد غيره، ولايفتح القبة أحد سواه. وكلما يستهل الهلال، تحضر أكابر البلد جميعًا، والوزراء مع الأمراء والنواب والحجاب، وكل من كان له طرف فى المملكة، فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك، ويفتح باب القبة، ويفتح بعده باب التابوت، وبعد يطلع الصندوق، ويفتحه، وينظر إلى الكتاب، ويسجد له دون رب الأرباب، فإذا فعل ذلك، ورآه أرباب دولته، سجد، [وعندما] يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب، فيسجد أرباب الدولة جميعًا، اتباعًا لسجود الملك، وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون، فتنظر الرعايا سجودهم، فيسجدون تبعًا لهم، هذا اعتقادهم.....».

ولايقف خيال القصاص عند هذا الحد؛ ذلك لأنه لايكاد يخرج من مشهد خارق، حتى يدخل بالمستمعين فى مشهد يتجاوز كل معقول. وسيف لايصل إلى بغيته دفعة واحدة، وهو منها قاب قوسين أو أدنى، ولكنه يطوف بين الغرائب والعجائب بصحبة «عاقصة»؛ أخته فى الرضاع. وفى هذه الجولة، يظفر بأدوات سحرية مثل قلنسوة الحكيم أفلاطون التى يختفى لابسها عن أعين الإنس والجن، وخاتم «عبودخان»، وهو «خاتم جوهر مطلسم»، يختلف عن خاتم سليمان فى أنه يقوم بالحرب والطعان بالنيابة عن صاحبه، ويحصل سيف بن ذى يزن، أخيراً، على كتاب النيل، ولكن الخيال الشعبى لايجعل من هذا الظفر ختام رحلة أو نهاية قصة، إلا أنه يستمر فى إيراد العوائق التى لابد من تذليلها بالشجاعة والحيلة والسحر.

هكذا، قام أستاذنا الدكتور عبدالحميد يونس بمقاربة هذا العالم الذى يكتنفه السحر، وتكثر فيه الخوارق والطلسمات، وتسهم فى صياغة أحداثه حشود من الجن، ومن الإنس، ومن الأفعال العجيبة، وهو المناخ الذى هيمن تماماً على سيرة الملك سيف بن ذى يزن. أما الفصل الخاص بسيرة الملك سيف بن ذى يزن، فى كتاب الأستاذ فاروق خورشيد، فيركز ـ بصورة رئيسية ـ على إبراز الدلالة التاريخية لهذه السيرة، التى اكتملت، وراجت، فى عصر المماليك، وهو العصر الذى شهد تجدد العداوة التقليدية بين الحبشة والعرب، وبرغم أن مصنفى سير الملك سيف قد أجروا الأحداث فى زمان بعيد جداً، يسبق الأديان الثلاثة، إلا أنه من الواضح أنها انعكاس للأحداث التاريخية التى جرت فى عصر المماليك بين مصر والحبشة، والتى أسفر فيها العداء، ووصل الأمر إلى الاشتباك المسلح (٧).

ويؤكد الأستاذ خورشيد، فى النهاية، أن سيرة سيف بن ذى يزن تعد سيرة متفردة بذاتها بين باقى السير، من ناحية التشكيل الفنى، وطريقة رسم الأحداث، وطريقة رسم شخصية البطل؛ فهى أحفلها بالخوارق، وأكثرها جموحًا فى الخيال فى تصوير المجهول، وتصوره فى (علاج روائى؟) جذاب، مع عدم إهمالها لرسم صورة البطل المحارب بالسيف الذى استهوى خيال القصاصين فى غيرها من القصص، ولعلها السيرة الوحيدة التى نشهد فيها حروباً لا بالسيوف، أو بالذكاء والحيلة، وحسب، ولكن بعلوم الأقلام والحكمة والسحر أيضاً، فهى أقرب إلى الخرافات العلمية التى تحاول أن تسبق بخيال الإنسان علمه وتجاربه فى استكناه المجهول، وتصوير الجوانب الخفية من العالم، وهى ـ بهذا ـ نص فريد فى بابه، بالنسبة إلى السير الشعبية، بل بالنسبة إلى الأدب العربى بعامة (٨).

ـ ٤ ـ

ثمة ملاحظات سريعة حول عمل الدكتور سعيد يقطين فى هذا الكتاب، وحول مجمل مشروعه فى درس ذخائر التراث العربى بصفة عامة، نقدمها من باب الاعتزاز بجهده، ومحاولةً للمشاركة فى إثرائه وتفعيله، إن أمكن:

١ ـ اعتمد الدكتور يقطين، فى تصنيفه للمواد العجائبية والأسطورية فى سيرة سيف بن ذى يزن، على إحدى الطبعات المصرية (سيرة سيف بن ذى يزن، مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، القاهرة، ١٣٩١هـ) ، دون الاتصال بالطبعات الأخرى، التى تمكّن من تشكيل نص متكامل، يسد بعضه ثغرات بعضه الآخر، وهو المسلك الذى انتهجه الدكتور يقطين نفسه فى قراءته النصية لسيرة بنى هلال، والتى اعتمد فيها على الطبعات الشامية، والمصرية، واللبنانية. ويمكن لنا أن نذكر، من الطبعات الأخرى لسيرة الملك سيف:

أ ـ سيرة سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالى، مطبعة شرف، القاهرة، ١٣٠٣هـ.

ب ـ ــــــــــــ، مطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق، القاهرة ١٣٠٥هـ.

جـ ـ ــــــــــــ، مطبعة بولاق، ١٢٩٤هـ

د ـ سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذى يزن، رواية أبو المعالى، المطبعة الخيرية، القاهرة، (١١٣٠هـ ـ ٩١).

٢ ـ برغم دقة التصنيف والترتيب التى التزمها الدكتور يقطين، إلا أن عناصر كثيرة غابت، وهى تنتمى إلى المحاور الأربعة التى حددها، ففى محور الشخصيات، لم يسجل شخصية الغزالة التى لعبت دوراً مهماً فى حياة البطل، باعتبارها الأم البديلة عن أمه الحقيقية التى كانت تكرهه، وتبحث له عن المهالك، وتحاول ـ دائماً ـ قتله وإزاحته عن طريقها، فعندما ترمى الأم طفلها فى الفلاة لتفترسه الوحوش، صادفته غزالة سرق الصياد طفلها وهى ترضعه؛ إذ فرت عند قدوم الصياد، وحين ترى الطفل يبكى من الجوع، تتقدم منه بحذر، ثم بحركة غريزية تعطيه ضرعها فى فمه الذى ينطبق عليه فى شراهة، وهو يرضع من لبنها فى نهم (١٠). من جانب آخر، وضع الدكتور يقطين محوراً خاصاً بالنباتات، بينما أدرج الشخصيات الحيوانية فى باب الشخصيات الذى ضم الإنس والجن والطيور والحيوانات، ونتصور أنه كان من الأحرى تخصيص أبواب خاصة لكل من هذه الأنواع، ولاسيما أن السيرة تكتظ بالعناصر التى تنتمى إليها (أى إلى هذه الأنواع).

٣ ـ يذكر الدكتور يقطين، فى مقدمته، أنه حافظ على الروح الأصلية للنص، لكنه تصرف، بما يقتضيه المقام، لجعل هذه العجائب المقدمة عبارة عن مواد لكل منها بنيتها الخاصة، ولها بداية ونهاية. لكننا لم نلمح علامات نصيّة للمناطق التى تم التدخل فيها، وهى مسألة ضرورية على مستوى الدقة فى التوثيق.

٤ ـ يشير الدكتور يقطين إلى أن الغاية الأقصى لهذا العمل يمكن تبينها، واستنتاجها، من خلال البحث الرصين، الذى سيقدمه من بعد، وهى الغاية التى تطال الإنسان العربى فى كينونته، وتاريخه، ورؤيته للعالم، وتمثلاته الذهنية الكائنة والممكنة والمستقبلية. وهو تصور منهجى يعقد صلة وثيقة بين النص وتاريخه وحضوره الفاعل فى الثقافة الحية، برغم أن سيرة الملك سيف بن ذى يزن تحال إلى التراث، ولا تنتمى إلى دائرة المأثور، بعد أن تم تدوينها وانقطاعها عن الرواية الشفاهية، وهى ـ هنا ـ أقرب إلى الدراسات البنيوية (النصية) التى تركز على الداخل دون ربط بما هو خارج النص. والمشكل، أن هذا الطرح المنهجى مضاد للطرح الذى قدمه الدكتور يقطين فى مشروعه لقراءة سيرة بنى هلال، وهى السيرة الشعبية الوحيدة ـ تقريباً ـ التى ما زالت رواياتها الشفاهية تتمتع بحيوية فائقة؛ إذ يقول: «تعترض باحث السيرة الشعبية عموماً، وسيرة بنى هلال على نحو خاص، صعوبة تشكيل النص الكامل النموذجى، وذلك لكثرة الروايات وتضاربها فى مواطن عديدة (؟) من بناء السيرة. هذا علاوة على كون السير الأصلية المتكاملة، كما هو الشأن بالنسبة لباقى السير، ما يزال مخطوطاً، والنصوص المتداولة الآن، والتى يتدارسها الباحثون مشحونة بالأخطاء والتحريفات. هذه الصعوبات النصية وجيهة فعلاً، ويمكننا ـ مع ذلك ـ أن نشتغل بالنصوص المطبوعة، ونسعى من ورائه (؟) إلى العمل على تشكيل النص الأقرب إلى النص النموذجى فى انتظار ظهور هذا النص المرتجى. وباعتماد النصوص المطبوعة فى القاهرة، ودمشق، وبيروت، يمكننا صناعة النص الذى يمكننا تناوله، باعتباره نصاً له خصوصيته. لكن مشكلة النص ليست هى المشكلة الأساسية؛ لأن مشكلة القراءة واردة بصورة كبرى. ويظهر لى أن النصوص التى اشتغل بها حول سيرة بنى هلال، هى التى اشتغل بها شوقى عبدالحكيم وعبدالحميد يونس وسواهما، لكن مختلف هذه القراءات، رغم جدية بعضها، ظلت تدور حول «المطابقة التاريخية» للنص بصورة أو بأخرى. لذلك، نقترح قراءة جديدة؛ لأنها تروم البحث فى خصوصية هذه السيرة من الناحية الداخلية للنص، وذلك بغية ملامسة تقنياتها الحكائية والسردية، مع النظر فى مختلف البنيات والوظائف التى تضمن اتساقها وانسجامها، وتمكننا من الكشف عن دلالاتها وأبعادها، بعيداً عن أى إسقاط خارجى، أو أى ربط آلى بمرجعية تاريخية، أو واقعية» (١١).

نتصور أن هذا التركيز الشديد على النص الواحد المكتوب المطبوع، وأن هذا الهاجس الدائم بالبحث عن «الأصل» أو «النسخة الأم» أو «النص الأمثل»، هما إشكالان أساسيان من إشكالات الباحثين الذين يعتمدون البنيوية منهجاً لدراسة النص الشعبى متعدد النسخ والروايات، أو النص الشعبى المروى شفاهاً، والمطبوع فى الوقت نفسه. وفى تصورنا كذلك، أن الأدب الشعبى الشفاهى، بمختلف نصوصه، يستعصى على مختلف المناهج البنيوية والشكلانية القائمة على التحليلات

النصيّة التى حبست نفسها فى نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبى، وتلك هى المعضلة التى طرحها مفهوم «النص» الواقع تحت وطأة الأدوات المنهجية المنبثقة عن سلطة الكتابة، دون النظر إلى الكتابة بوصفها وسيلة من جملة وسائل أخرى، يمكن أن يبث عن طريقها المعنى. والثقافة الشعبية، هى الثقافة التى تتسم أدبيتها بالمنطوق قبل المكتوب (١٢)، وهى الثقافة التى تعتنى بالشاعر والمنشد والراوى والجمهور المستقبل(١٣). ومن ثم، فنحن إزاء عملية فنية أدائية جماعية تنطوى على أطراف متعددة تساهم فى تجسيدها، والنص الشفاهى يعى سياقه الاجتماعى/ التاريخى، ويبلور رؤيته اتساقًا مع حساسية جماعته الجمالية والفكرية والاجتماعية(١٤).

على أننا لايمكن أن ننكر فضل التجارب العلمية البنيوية فى تحليل بنية القص الشعبى، وفهم أنماطه (المنهج المورفولوجى لدراسة الحكاية الخرافية، والتحليل البنيوى لألف ليلة وليلة، على سبيل المثال)، بيد أن إغفالها ـ فيما يتعلق بعناصر العملية الفنية للسيرة الشفاهية أو المدونة ـ للجانب الخاص بشفاهية النص، وتعددية رواياته، يقودها ـ غالبًا ـ إلى طمس الفروق بين السير، أو بين الروايات المتعددة للسيرة الواحدة(١٥).

نأمل أن يكتمل هذا المشروع العلمى لتصنيف المادة الفولكلورية فى التراث الشعبى العربى المدون، وأن يتسع الإسهام فيه بجهود باحثين آخرين.

الهوامش

* د. سعيد يقطين ، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذى يزن، المركز الثقافى الجامعى، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير.

(١) انظر:

أ ـ د. عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية ، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٢٠٠، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨، ص٦١.

ب ـ د. خطرى عرابى أبو ليفة، أثر الثقافة المصرية فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن، بحث مقدم إلى المؤتمر الأنثروبولوجى الأول (أنثروبولوچيا مصر)، كلية الآداب (بنى سويف/ القاهرة)، ٤ ـ ٨ ديسمبر ١٩٩٥.

(٢) د. سعيد يقطين، سيرة بنى هلال: مدخل إلى قراءة جديدة، مجلة نزوى (مسقط)، العدد الثالث، يونيو ١٩٩٥، ص٧٨.

(٣) انظر: د. إبراهيم أحمد شعلان، ببليوجرافيا التراث الشعبى، مجلة الفنون الشعبية من العدد ٤٥ إلى العدد٥٠.

(٤) د. عبد الحميد يونس، مرجع سبق ذكره، ص ٦١ ـ ٦٥.

(٥)أ. فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٠١، ١٩٦٤، ص١٦٣.

(٦) نختلف، هنا، مع أستاذنا الجليل؛ لأن القرائن تشير إلى اتصال سيرة الملك سيف بن ذى يزن بالمناطق الجنوبية أكثر من اتصالها بالقاهرة، وإذا حللنا أسماء الأشخاص والأماكن التى تذخر بها هذه السيرة، سنتأكد من تركيزها على منطقة الصعيد بصفة خاصة، والجنوب عموماً، بينما لاتوجد إشارات واضحة دالة على اكتمال السيرة فى القاهرة، أو غيرها من الوجه البحرى.

(٧) أ. فاروق خورشيد، مرجع سبق ذكره، ص١٦٣.

(٨) المرجع السابق، ص١٨٣، ١٨٤.

(٩) د. إبراهيم أحمد شعلان، مرجع سبق ذكره.

(١٠) أ. فاروق خورشيد، المجذوب: العاقل المجنون ودراسات أخرى، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٧١٢، ص ص١٧٤ ـ ١٧٧.

(١١) د. سعيد يقطين، سيرة بنى هلال، ص٧٨.

(١٢) حول شفاهية الثقافة العربية، انظر: د. أحمد على مرسى (ترجمة ودراسة)، يان فانسينا، المأثورات الشفاهية: دراسة فى المنهجية التاريخية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص٦١.

(١٣) د. عبد الحميد بورايو، تحليل خطاب الحكاية الشعبية، مجلة دراسات عربية، العددان ١، ٢ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٥، ص٩٠، ٩١.

ـ أ. عبدالحميد حواس، مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر، بحث منشور ضمن أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرةالهلالية (الحمامات/تونس، ١٩٨٠)، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٠.

(١٤) د. محمد حافظ دياب، السيرة الشعبية: إبداعية الأداء، ضمن كتاب الإبداع فى المجتمع العربى، منشورات المجلس القومى للثقافة العربية، الطبعة الأولى، الرباط ١٩٩٣، ص١٧٧.

(١٥) د. عبد العزيز لبيب، الفصيح فى لغة السيرة الهلالية، مجلة المأثورات الشعبية (الدوحة)، السنة ٣، العدد ١١، يوليو ١٩٨٨.

التصوير الجدارى في

مقابر بنى حسن

عرض: شمس الدين موسى

بمثل ما سجل الإنسان هواجسه ومفردات حياته فى الفنون المختلفة؛ تعبيرية أو تشكيلية أو شعبية، نجد أنه سبق ذلك إلى تسجيل تاريخه عبر الآثار المختلفة التى تركها، والتى تمثلت فى شكل العمارة سواء كانت العمارة تتمثل فى المبانى التى طواها النسيان، أو المعابد المختلفة ذات الجلال والهيبة الروحية، أو فى المقابر التى خصها المصرى القديم باهتمام خاص؛ حيث عقائد المصريين القدماء رأت فى الموت مرحلة ما نحو الحياة والخلود، ومن ثم وجدنا ذلك الاهتمام الخاص بتصوير وتسجيل كل مناحى الحياة على جدران تلك المقابر المختلفة التى وصلت أوجها فى شكل الأهرامات الضخمة، التى خص بها ملوك الفراعنة الكبار أنفسهم فى مراحل ازدهار الدولة الفرعونية، وحتى مقابر صغار الموظفين والمسئولين وعامة الشعب بحسب وضعهم الاجتماعى والوظيفى من الفرعون وحتى أقل مسئول فى الدولة.

وذلك هو ما عنى الباحث والفنان د. سيد القماش بتفصيله وتوضيحه فى دراسته بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» وهى المقابر التى اكتشفت فى محافظة المنيا، والتى نحتها المصريون فى الجبل الغربى منذ آلاف السنين، حتى فك علماء الآثار أسرارها وعرفنا عنها وعن أصحابها الكثير.

وليس غريبًا أن ينشغل مثل سيد القماش بتلك الآثار من الناحية الفنية بالدرجة الأولى بوصفه فنانًا تشكيليًا، ثم بها بوجه عام بوصفه محققًا ومجمعًا لعشرات التفاصيل وتقديمها عبر كتابه سالف الذكر، كى يبين الدور الحيوى الذى لعبه الفنان المصرى عبر ما سجله على جدران تلك المقابر حاكيًا وواصفًا لنا الكثير عن الحياة وجوانبها المختلفة فى تلك المناظر الجدارية، التى فكت بخطوطها وألوانها أسرار الحياة لدى المصريين القدماء.

والمؤكد أن سيد القماش جاء فى تلك الدراسة التى يمكن أن نضعها لأول وهلة ضمن أبحاث دراسات الآثار باعتباره باحثًا له طبيعة خاصة؛ إذ تشابكت فى رؤيتة نظرة الباحث مع نظرة الفنان التشكيلى، مما جعله يقدم للقارئ نوعًا من القراءة التحليلية والوصفية لجداريات تلك المقابر التى وصل عددها إلى تسع وثلاثين مقبرة؛ فكان وصفه يتناول جداريات تلك المقابر من زواياها المختلفة.

والملاحظ أنه لم يتوقف عند التحليل الوصفى للجدارية موضع البحث، وإنما وصل فى تحليله للألوان والخامات ونوع السطوح التى قام الفنان بتهيئتها قبل أن يشرع فى إعداد تصميمه الذى وصل إلينا بعد عدة آلاف من السنين فى تلك اللوحات الجدارية الباهرة. وإننى أرى معه بحق أن تلك الجداريات تمثل نوعاً من القيم الجمالية عالية الروعة فى دقتها وكمال رسم الأجسام البشرية التى صاغها الفنان القديم بألوانها الدافئة، مما يمثل - على حد قول د. فتحى أحمد - مدرسة فنية متقدمة فى صناعة وتقديم الفن المصرى القديم.

ويرى سيد القماش أن التصوير فى الدولة الوسطى كان مستقلاً عن النقش، مما أعطى الفنان حرية كاملة فى الحركة، فكان تعبيره أكثر انطلاقًا من القيود الدينية متجهًا نحو الحياة الاجتماعية والشعبية، مما جعل تلك الجداريات تتميز بالحيوية والدقة فى تسجيله ومحاكاته للطبيعة من بشر وحيوانات؛ وطيور. كما يرى - أيضًا - بعين الفنان ذلك النزوع إلى التحرر الذى أدى إلى أن أصبحت أجسام الإنسان أكثر رشاقة ودقة، كما جاءت صور الحيوان والطيور أكثر تجاوزاً فى تفوقها على غيرها، مما ميز الدولة الوسطى، وذلك ما أظهرته جداريات بنى حسن؛ حيث صور الفنان رياضة الصيد والخروج إلى الصيد فى الصحراء، وهى المتعة التى كانت سائدة ويقوم بممارستها صاحب المقبرة.

ومنذ البداية، يحدد الباحث جغرافية موقع المقابر التى توجد على البر الغربى لنيل المنيا فى مواجهة قرية «أبو قرقاص» قبل مدينة المنيا ببضعة كيلو مترات، وتتمثل فى سلسلة طويلة من المقابر تمتد لبضعة كيلو مترات على واجهة الهضاب الواقعة على شاطئ النيل. وتنقسم إلى مجموعتين. الأولى: شمال الثانية وترجع للأسرتين الثانية والثالثة، والمجموعة الثانية: فى الجنوب وتخص الأسرة الخامسة. وتوجد المقابر - موضع دراسة الباحث - فى منتصف المسافة لخط المقابر الطويل أمام قرية أبو قرقاص، وهى المقابر التى تخص الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر لحكام المقاطعة المسماة مقاطعة الغزال - بحسب التسمية القديمة... ويقول:

«إن تلك المقابر بنيت على أساس عقائدى قوى، وتمدنا الكتابات فى اثنتى عشرة منها بأسماء الأشخاص الذين أقيمت المقابر من أجلهم. ومن هؤلاء ثمانية كانوا رؤساء وحكامًا عظاماً. وأثنان كانا أميرين، وواحد كان ابنًا لأمير. وآخر كان كاتباً ملكياً..».

وتظهر أهمية الدراسة فى مقابر بنى حسن بوصفها منبعاً لأدق التفاصيل التى تشى بالكثير من حضارة مصر القديمة، لما حوته من مفردات الحياة... مثل عملية تدريب الجنود على المصارعة والرياضة، خاصة وفترة الدولة الوسطى كانت تذخر بالحروب والفتن، فضلاً عما حوته من موضوعات مطروقة وعادية وما جعل رسومها خالدة.

«النواحى الفنية التى حددها الباحث»

ويلخص الباحث الخصوصية الفنية فى جداريات بنى حسن فى قوله:

«إنه كان المعروف سابقاً أن الفنان المصرى عندما يريد التعبير عن مستويات عدة فإنه يفصل بينها بعدة خطوط تمثل خط الأرض فى وضع متواز أفقى؛ ولكن فى بنى حسن نجده قد اتخذ من كل منظر مستوى مستقلاً عن المنظر الآخر ويعبر عن البعد الثالث للمنظر نفسه. ولقد أكد الفنان على القيم الجمالية المتعارف عليها فى الفن المصرى القديم، من تحديد مسار العين سواء فى الخط الأفقى أو الرأسى، بوضع مجموعة العناصر على خط واحد يجمعها، والذى بدأ مع الأسرة الثالثة..».

ومن هنا، يلاحظ المتابع أن الباحث استطاع أن يرصد التغيرات والتطورات التى طرأت على أساليب الفن المصرى القديم، وهى التغيرات التى وشت بها جداريات بنى حسن. ولقد استند الباحث فى هذا على آراء علماء الآثار من ناحية، ولرؤيته الخاصة لتلك اللوحات من ناحية ثانية، مما يؤكد أن الفنان المصرى كان قد سبق فنانى الحضارات الأخرى - مثل حضارة اليونان والرومان؛ بل إنه عنى بتصوير جوانب كثيرة من الحياة، مثل حركة الجنود حاملين أدوات القتال، كالحراب والفؤوس والأقواس، الدروع الكبيرة، التى يحمل كل واحد منها ثلاثة جنود، والقضبان التى يحملونها لفتح الثغرات فى حصون وأبواب العدو، فضلاً عن الموضوعات اليومية الأخرى مثل الزراعة، والحرف وطرق ممارستها، مع الحفلات الموسيقية المصحوبة بالرقص، والمناظر الدينية التى يقوم فيها الكهنة ببعض الطقوس، بينما الأتباع يحملون الأطعمة التى سيقدمونها باعتبارها نوعاً من القرابين.

وبإيجاز شديد، يرى الباحث أن العناصر الفنية الخاصة فى مقابر بنى حسن تتمثل فى:

- تصوير الأساطير القديمة.
- تصوير الطقوس الجنائزية.
- مشاهد الحياة اليومية.

وكانت تلك المقابر تشمل مقابر أمنمحات أو أمنين المقبرة رقم (٢) . وختوم حتب الثانى رقم (٣) وكان حاكمًا لإقليم. وخنوم حتب الثالث مقبرة رقم (٤) وهى المقبرة التى لم يتضح للباحث وجود أية رسوم بها تدل على المعتقدات أو الأساطير.

وباكت الثالث المقبرة رقم (١٠).

لقد قام الكاتب بتقديم تحليل وصفى شامل للوحات على حوائط كل مقبرة، مع رسم فوتوغرافى مصغر يساعد القارئ على الوصول إلى فهم كل ما يقدمه الباحث، وهو ما أعطى للكتاب طابع البحث الأثرى العام من ناحية من النواحى.

«علاقة القيم الجمالية بين العمارة والتصوير الجدارى».

ولعل الفصل الذى يحمل عنوان «العلاقة الجمالية بين العمارة والتصوير الجدارى» يمثل أهم أجزاء الكتاب على الإطلاق من الناحية النظرية؛ حيث رأى الباحث - بعد دراسة لتلك الجداريات أن ثمة علاقة دائمة وملازمة ومتنوعة بين العمارة والتصوير بعد عصر النهضة و قبله، حيث كان التصوير المسطح المجرد من البعد الثالث هو السائد، والذى يتعامل مع الجدار فى حدود أبعاد المسطح، وهو ما عرفته الحضارات القديمة. كما يرى أن التصوير الجدارى طوال تاريخه ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمارة التى تتمثل فى الأبنية المهيبة، ولقد نبعت تلك الهيبة فى الغالب من الوظيفة الدينية للبناء مثلما حدث طوال التاريخ، أو من ارتباط المبنى بحدث أو ذكرى قومية أقيم من أجلها، ويرجع ذلك فى رأيه إلى المفهوم القديم للفن - إذ كان له تصور شامل يجمع بين العمارة والتصوير والنحت والفنون الصغرى فى وحدة واحدة لخدمة المثل الأعلى الدينى، كما يرى أن ذلك المفهوم يمثل سمة واضحة فى التراث الإنسانى منذ عصور الكهوف وحتى عصر النهضة ولا يمكن فيه الفصل بين الدين والعمارة. أو بين الأعمال الجدارية والعمارة، أو بينهم جميعاً. وصفات الصرحية والمهابة والوقار تمثل نوعًا من التركيب المتكامل من جميع هذه العناصر.

ويرصد الباحث التقدم الفنى الذى جرى فى مقابر بنى حسن، وهو الذى يدل على التطور الذى أصاب الطراز الأصلى من حيث المكان والأروقة ذات الأعمدة، والردهات ذات الأسقف المقببة التى تتركز على أضلاع رباعية أو ثمانية، أو ذات ستة عشر ضلعًا، وهو ما انتشر بعد ذلك فى الأسر المتعاقبة، خاصة الطرز المنحوتة فى الصخر.

ويتوقف الباحث ، أيضًا ، أمام الطريقة الفنية والهندسية التى اتبعت فى نحت القبور فى الجبل، مع التوقف أمام المقبرة(٢٩)، وهى المقبرة التى أساء المعمارى القديم التقدير عند العمل فيها، مما جعلها تنهار وسقفها ينهار؛ حيث كان المعمارى يبدأ النحت فى الواجهة الأمامية والرئيسية وعندما ينتهى العمل فيها يبدأ نحت أعمدة الرواق، ثم الباب الرئيسى، ويترك دعامات تحمل السقف بعد تفريغ فراغ المقبرة ذاتها، ثم يغطى الأسطح والجدران غير المستوية بطبقة من الجص ترسم عليها الأشكال وتلون بالألوان المختارة.

جدير بالذكر أن اختيار الباحث وقع على عدد من المقابر تجاوزت العشرة لتكون ميداناً تطبيقيًا لدراسته بوصفها المقابر الكاملة، التى لم يتم تدميرها أو تخريبها، أو لأنها تمثل الأنموذج الذى يجسد النوع؛ لذا كانت محلاً للبحث الشامل والإجابة على السؤال الأساسى: كيف كان المعمارى يعد السطح المنحوت لتنفيذ مشروعه الفنى فوق الجدار، حيث كانت السطوح دائمًا منحوتة فى الصخر، مما يجعلها تتطلب جهداً شاقاً لإخراج نقوش جميلة، ومن ثم كان لابد من وضع طبقة من الملاط فوق الجدار المراد تنفيذ المشروع الفنى عليه، وحتى يكون السطح مستوياً بعد أن تزال خشونته نتيجة الحفر على الصخور. ويقدم الباحث شرحه لطريقة «التمبرا» - وهى الطريقة التى يقدم فيها الفنان بالرسم على الملاط «السطح المعد، خاصة فى مقابر بنى حسن، ذلك الرسم الذى يمثل نوعاً من الوسط بين النحت والرسم، حيث لم يستخدم التظليل، الذى تميزت به النقوش المصرية القديمة الغائرة والبارزة. كما يرى أن أسلوب «التمبرا» أدى إلى نهضة وازدهار التصوير بدرجة عظيمة، كما استطاع بها الفنان أن يعبر عن ذاته وعن مجتمعه بكل التفاصيل.

وكما ابتكر الفنان القديم ما سمى بطريقة «التمبرا»، توصل الفنانون بعد ذلك إلى طريقة «الفرسك» التى استخدمت لتكبير الشكل، الذى يريد الفنان تصحيحه على الجدار، مع استخدام أسلوب التبخيش - أى التخريم - والذى بموجبه يقوم الفنان بعمل ماكيت للرسم الذى يريده على الورق، يقسم إلى أقسام متساوية تنقل على الجدار باستخدام التخريم بإبرة معدنية رفيعة، تحدد خطوط الرسم الذى على الجدار بالألوان المطلوبة التى تميز الشكل عن لون الأرضية.

كما يستنتج الباحث عدم استخدام الفنان المصرى القديم لهذه الطريقة لعدم وجود الورق؛ حيث لم يكن يوجد سوى ورق البردى المقدس. ويعتقد أن الفنان المصرى القديم كان



يرسم عملاً تخطيطاً ينقله على الجدار بمقياس رسم كبير بحسب مساحة الجدار باستخدام طريقة المربعات التى تستخدم حتى الآن بتقسيم الصورة إلى مربعات متساوية. وبعد أن يقوم مساعدو الفنان بنقل الصورة مكبرة على الجدار يبدأ الفنان فى تحسين خطوط التكوين باللون الأسود لتأخذ شكلها النهائى.

«الألوان المستخدمة»

ولا ينسى الباحث دراسة الألوان المستخدمة بوصفها من أهم عناصر العمل الفنى فوق الجداريات. ورأى أن جميع الألوان المستخدمة كانت مستخرجة من البيئة - سواء من ترابها أو من معادنها - بعد سحقها وإضافة الماء إليها مع المادة الغروية التى كانت تؤدى إلى التصاق وثبات الألوان بسطوح الجداريات. كما يتوقف عند الألوان المهمة ويرى أنها لا تخرج عن اللون الأسود، واللون الأبيض، واللون الأزرق، والأخضر والأصفر مع التوقف أمام المواد اللاصقة والمثبتة للون مثل الغراء والصمغ. وزلال البيض وشمع العسل. كما يبين كيف لتلك الوسائط من آثار على ثبات الألوان فوق الجداريات لآلاف السنين.

وفى النهاية، أرى أن البحث بعنوان «التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن» بما حواه من تحليل. مع المناظر المصاحبة التى صورها الباحث فوتوغرافياً وضمها للكتاب، يعد بحثاً علمياً وفنياً لتلك الجداريات التى فلتت من الأيدى العابثة مما أثرى البحث بكثير من المعانى الفنية التى تشابكت مع علم الآثار بطريقة أو أخرى، مما جعل الدراسة تلعب دوراً مهماً فى تعميق الإحساس بالحضارة والتاريخ والأصالة النابعة من فهم ذلك التراث الفنى العظيم لدى المعاصرين والأجيال القادمة مما أعطاها أهميتها وخصوصيتها.

بـبليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(٧)

د. إبراهيم أحمد شعلان

مخطوطات

حديث حمامة الذهب وحديث افراقيسون ابنة الملك.

ـ وهى قصة قديمة مروية عن كعب الأحبار ثم يليها حديث الزراع المسموم حيث نطق للنبى (ص) ثم حديث الجمل مروى عن الإمام على بن أبى طالب ثم حديث الغزالة وكلامها.

ـ نسخة بقلم مغربى.

* * *

مخطوطات

أخبار الزمان ومن إبادة الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران لأبى الحسن على بن الحسين بن على المسعودى ٥٣٤٦

ـ نسخة بقلم معتاد ١٣٥٦ هـ نقلت عن مخطوطة كتبت ٨٨٢ منها نسخة مصورة محفوظة بدار الكتب رقم ١٨٧٩ تاريخ فى ٢٩٢ ص.

* * *

مخطوطات

كتاب فى أخبار العرب وأشعارهم وقصصهم .

ـ لم يعلم مؤلفه.

ـ الموجود منه قطعة تبتدئ ببعض أخبار الرسول (ص) ثم حكايات فى أخبار العرب وأمرائهم وظرفائهم وقصصهم تنتهى بقصة بلقيس.

ـ نسخة بقلم نسخ فى ١٩ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- وهى منظومة رائية لم يعلم ناظمها.

- نسخة بقلم معتاد ١١١٧ فى ٢٤ ورقة.

* * *

مخطوطات

- قصة الملك آزادبخت وولده والعشر وزراء وما صار لهم مع الملك.

- لم يعرف مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة المعراج المسماة «الآيات العظيمة الباهرة فى معراج سيد أهل الدنيا والآخرة».

- محمد بن يوسف بن على بن يوسف الصالحى الشامى ٩٤٢ هـ.

- نسخة بقلم معتاد ١٠٩٢ هـ فى ٢٢٨ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة فرس الأبنوس وما وقع لابن الملك الفارسى صاحبها (كما جا فى آخرها).

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة سيدنا صالح عليه السلام مروية عن سيدنا عبد الله بن عباس رضى الله عنهما.

- نسخة بقلم معتاد فى ١١ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة السندباد البحرى والهندباد حمال فى زمان خليفة بغداد هارون الرشيد.

- لم يعلم مؤلفها.

- نسخة بقلم معتاد كتبت بمدينة حلب ٧١٨١ من تاريخ آدم أبى البشر.

* * *

مخطوطات

قصة حى بن يقظان.

- أبو على أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه ت ٤٢١.

- نسخة بقلم معتاد ١٣٦٠ هـ.

* * *

مخطوطات

قصة الإسراء والمعراج الصغرى.

- نجم الدين محمد بن أحمد الغيطى ت ٩٨١.

- نسخة بقلم معتاد بدون تاريخ ومجدولة بمداد أحمر.

- نسخة ثانية بقلم معتاد.

- نسخة ثالثة بقلم معتاد.

* * *

شعر وزجل

فهرس عام/ مطبوع

سلامة القس «جميلة المغنية متيم الهشامية».

- شرح كرم البستانى العدد ٨ من سلسلة «قطوف الأغانى» إصدار مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠ ص ١٤٩.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان مجنون ليلى - نظمه قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى صاحب ليلى بنت مهدى المعروفة بأم مالك العامرية.

- جمع وترتيب أبو بكر الوالبى بتحقيق وشرح جلال الدين الحلبى.

ـ القاهرة ـ مطبعة الحلبى ١٣٥٨ هـ ـ ١٩٣٩ـ ص ٩٢ .

ـ خمس نسخ كالسابقة .

ـ نسخة ط الأميرية ٧٢ ص.

ـ نسخة ط العجم ١٢٨٦ هـ ٧١ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان ابن عروس .

ـ أحمد بن عروس ت ٨٦٨ هـ .

ـ ضمن مجموعة ـ طبع حجر ١٨٨٠ ص ٨ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ـ جميل بثينة .

ـ جميل بن عبد الله بن معمر العذرى .

ـ جمعه بشير يموت .

ـ المطبعة الوطنية ١٩٣٤ ص ٧٠ .

ـ نسخة كالسابقة .

ـ نسختان أخريان ضمن مجموعة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جميل بثينة .

ـ شرح وتحقيق كرم البستانى .

ـ العـدد ١٣ من سلسلة «قطوف الأغـانى» التى تصـدرها مكتبة صادر ببروت ١٩٥٢ ص ٢٠٧ .

ـ نسخة كالسابقة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التهانى الشعبية بالأفراح الملكية .

ـ نظمه عيسى صبرى .

ـ القاهرة ص ٣١ .

ـ نسختان كالسابقة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التحفة الصيداوية فى الأشعار الهزلية وهى قصائد فكاهية .

ـ محمد نجيب مروه ـ صيدا ١٣٤٢ ص ٣٢ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، المعروف بقيس بن الملوح العامرى مع ابنة عمه ليلى العامرية .

ـ تصحيح ومراجعة إبراهيم صادق فوزى ـ القاهرة .

ـ دار المعارف ١٩٤٩ ص ٤٩ .

ـ نسختان كالسابقة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى، وهو قيس بن الملوح العامرى .

ـ تصحيح أمير عباس.

ـ القاهرة ١٩٤٧ ص ٦٤ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون ليلى .

ـ نظمه أحمد شوقى .

ـ مطبعة دار الكتب ١٩٤٥ ص ١٦٠ .

ـ نسختان كالسابقة .

ـ نسختان أخريان طبع المطبعة المتقدمة ١٩٤٦ ص ١٦٠ .

ـ نسختان أخريان مطبعة مصر ١٩٣١ ص ١٨٢ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجنون بنى عامر .

ـ شرح وتحقيق كرم البستانى .

ـ العدد ٢ من سلسلة «قطوف الأغانى» ـ بيروت ١٩٥٠ ص ١٢٩ .

ـ نسخة كالسابقة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى - ديوانه وقصته.

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٩٢٣- ص ٥٥.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الفكر السليم، مواويل بلدية.

- نظم عواض عبد الله العقدة.

- جمع وترتيب مصطفى إبراهيم.

- الحلقات ٢، ٣، ٥ فى ثلاث مجلدات - القاهرة، الحلقة الثانية طبع مطبعة الرياضة البدنية، الحلقة الثالثة طبع مطبعة الفتوح ١٩٤٤، الحلقة الخامسة طبع مطبعة الائتلاف ١٩٤٣.

- الحلقة الثانية من نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حنين العشاق

- السيد سلامة بن حسن الراضى شيخ مشايخ الطريقة الحامدية الشاذلية الموجود الآن ١٣٤٥ هـ.

- وهى مجموعة قصائد وأدوار ومواويل فى الوعظ والإرشاد.

- طبع مطبعة المعاهد بمصر.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

منولوجات المنولوجست.. زكريا حسن.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦ ص.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فكاهات جحا وأبى نواس.

نظمه محمد عبد المنعم «أبو بثينة».

- القاهرة - مطبعة أبو الهول ١٩٣٣ ص ٩٥.

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عنترة.

- أحمد شوقى.

- القاهرة ٩٤٨ هـ - ص ١٣٩.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عنتر بن شداد.

- أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى.

- القاهرة ١٣١٨ هـ - ص ٤٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الناغم من الصادح والباغم.

- نظم أحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلوانى ت ١٣٠٨ هـ.

- وهى رسالة تشتمل على عيون من الحكم جردها الناظم من كتاب «الصادح والباغم» الذى نظمه العلامة نظام الدين أبو ليلى محمد بن محمد المعروف بابن الهبارية فى ألفى بيت على أسلوب كليلة، ودمنة، أفردها المؤلف وزاد عليها أبياتاً وأشطاراً وألفاظاً أبدلها من أخرى ووسمها بهذا الاسم.

- ضمن مجموعة بولاق ١٣٠٨ هـ.

- نسختان أخريان منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

منية النفس فى أشعار عنترة عبس.

- لم يعلم جامعه.

- وهو ديوان عنتره بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى.

- وهو يشتمل على محاسن ما اختير من شعره فى الوصف والافتخار والشجاعة والحماسة وغير ذلك، وهو مرتب على حروف الهجاء.

- مخطوط بقلم معتاد كتبه ١٢٨٣ هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموع ـ تشتمل على طائفة من المنتخبات العربية.

ـ عنى بجمعه ق. رايت.

ـ وهو يشتمل على جملة من الحكايات الفكاهية والأشعار الأدبية .

ـ طبع ليدن ١٨٧٠، ومعه مقدمة وملاحظات بالإنجليزية لجامعه المتقدم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الصادح والباغم.

ـ الشريف نظام الدين أبى ليلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤ هـ.

ـ وهى منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت ـ ذكر أولاً باب الناسك والفاتك ومناظرتهما ،ثم باب البيان ومفاخرة الحيوان، ثم باب الأدب .

ـ مخطوطة بقلم معتاد .

ـ نسخة أخرى منه ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سلافة النديم فى منتخبات السيد عبد الله النديم بمصباح ابن إبراهيم، ولد ١٢٦١ هـ/١٨٤٣ م، توفى ١٨٩٦ م.

ـ وهى مجموعة من أشعاره البليغة ورسائله الأدبية البديعة.

ـ الموجود منها جـ ١، ٢ فى مجلدين طبع هندية بمصر ١٩١٤ م.

ـ نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان مجنون ليلى (قيس بن الملوح بن مزاحم العامرى) .

ـ مخطوط بقلم معتاد كتب ١٢٩٠ هـ ـ نسخة أخرى منه طبع الشرفية ١٣٥٠ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى منه كالسابقة ـ نسخة أخرى طبع الشرفية ١٣٠١ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى منه كالسابقة ـ نسخة أخرى منه ط بولاق ١٢٩٤ هـ.

ـ نسختان أخريان منه كالسابقة ـ نسخة أخرى منه طبع مصر ١٣٠٦ هـ.

ـ نسخة أخرى منه طبع بولاق أيضاً ١٢٨٥ هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عنترة بن شداد العبسى، أحد بنى مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيعة بن عبس العبسى.

ـ رواية الوزير أبى بكر عاصم بن أيوب البطليوسى.

ـ ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى بخط الشنقيطى وعليه تقييدات قليلة.

ـ نسخة أخرى منه طبع الحسينية بالقاهرة ١٣٢٩ هـ ووضع بأسفل صفحاتها شرح عليها بقلم محمد العنانى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب.

ـ نسيم أفندى الحلو .

ـ كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أردفها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذى تمكن من العثور على بعض نوادرهم.

ـ نسخة ط الغرجان بصيدا ١٩١٢ .

ـ نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدرارى فى ذكر الذرارى.

ـ كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبى ٦٦ هـ .

ـ يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر.

ـ مرتبة على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة ط **الآستانة** ١٢٩٨ هـ (أربع نسخ) .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حملا زجل أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

- من إنشاء محمد عثمان جلال.

- طبع المطبعة الوطنية بمصر - نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حكايات وأشعار وأدعية .

- لم يعلم جامعها.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

شرح ديوان كثير عزة ،وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعى المشهور بكثير عزة.

- جمع ونشر هنرى بيرس.

- نسخة فى مجلدين طبع الجزائر ١٩٢٨ فى ٢٨٥، ٢٨٦.

- الجزء الأول من نسختين أخرين كالسابقة.

- نسختان أخريان منه كل واحدة فى مجلدين كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

شرح ديوان عنترة بن شداد العبسى لمصحح الديوان أمين سعيد.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ١٦٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الديوان المطرب فى أقوال عرب إفريقية والمغرب.

- جمع المسيو سونك لأعراب البادية القاطنين بتونس والمغرب الأقصى - يتضمن طائفة من المحادثات والأشعار العامية المتداولة.

- نسخة فى مجلد طبع افچى ١٩٠٢ فى ٢٢٤ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عنترة بن معاوية بن شداد العبسى.

- رواية الأصمعى ومعه قصائد من رواية غيره.

- ضمن مجموعة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١١٢ هـ فى ١٣٩ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان عروة بن حزام العذرى وأخباره مع عفراء ابنة عمه عقال.

- رواية أبى عبيد الله محمد بن عمرو بن موسى المرزبانى وأبى الحسن محمد بن العباس بن أحمد بن الفرات عن أخيه أبى القاسم عن أبى عبد الله بن العباس بن اليزيدى عن أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب.

- نسخة فى مجلد مصورة عن نسخة خطية للشنقيطى ١٣٢٠ هـ ، ومحفوظة بدار الكتب رقم ٧٠ أدب ش فى ٨ لوحات.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

بسط السامع المسافر فى أخبار مجنون بنى عامر.

- الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى توفى ٩٥٣ .

- ضمنه أخبار قيس بن عامر المعروف بمجنون ليلى وبداية أمره مع ليلى وما قال فيها من الشعر وما آل إليه أمره من انقلاب محبته إياها إلى محبته لله عز وجل.

- نسخة فى مجلد مأخوذة بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن نسخة بخط المؤلف فى ٧٠ لوحة.

* * *

فهرس عام مطبوع

سعد اليتيم.

- قصة منظومة لم يعلم ناظمها.

أولها: يا قلب كرر فى مديح النبى - طه بن رامى النبى الأتربى.

- طبع حجر بالقاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الميمون والقنبر على.

- من نظم الشيخ أحمد الدرويش.

- وهو زجل باللغة العامية الدارجة يتضمن قصة خرافية فيها حكاية الميمون (وهو فرس) مع الإمام على بن أبى طالب رضى الله عنه.

- طبع حجر بالقاهرة ويليها قصة القنبر وسبب مجيئه من بلاد الهند لسياسة الميمون المتقدم.

- نسخة أخرى كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

الزجل والزجالون.

- السيد عبد الغنى سطا، ميلاد واصف.

الأسكندرية ١٩٤٢ ص ١٣١.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

زجال اليوم - عبد العال أحمد جابر.

- الزقازيق ص ١٤٨.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حمل زجل - عبدالله الشبراوى.

- ضمن مجموعة - القاهرة ١٣١٥ - ص ١٦.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حسر اللثام عن خفايا وخبايا أصحاب المقطم اللئام (زجل).

- نظمه شاطر أباظة.

- القاهرة - مطبعة الحماية ص١٦.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أزجالنا.

- باقة لستين شاعراً من شعراء الشعب.

- ط الأسكندرية ١٩٥٣ - ص ١٤٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال هاشم - هاشم عبد الحى.

- الفيوم ص ١٦ - نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال النعناعى - حمدى سالم النعناعى.

الجزء الأول ط دمنهور ص١٣٥/ ١٩٣٥ - ص ١٣٦.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال الخولى.. السيد متولى الخولى.

- الجزء الأول - الأسكندرية - ص ٢٠٠.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام مطبوع

أزجال بدر.. أحمد عبد اللطيف بدر.

- ط الزقازيق ١٩٣٣ - نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى هندية.

- سيد محمد حسن الهندى.

- خمسة أجزاء: الأول - القاهرة ١٣٥١هـ، والثانى والثالث والرابع ط طنطا ١٣٥٣هـ، والخامس القاهرة ١٩٥١.

- ثلاث نسخ كالسابقة - الجزء الرابع من نسختين.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى العطوان.

- عطا معوض.

- ط الفيوم ١٩٤٠ ص ٦٠.

- خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى بثينة.

- محمد عبد المنعم.

- أربعة أجزاء ط القاهرة ١٩٣٥ ـ ١٩٣٧.

- أربع نسخ كالسابقة.

- الجزء الرابع من نسختين ـ القاهرة ١٩٣٧ فى ١٩٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى وفدية.

- عبد الفتاح عبد الرحمن.

- الجزء الثانى ـ ط الفيوم ١٩٣٥ ـ ص ٦٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبو صلاح .. السيد عبد الغنى شطا.

- جزءان (٢، ٣)، ط الأسكندرية ١٩٣٩، مطبعة فوزى ١٩٤٢.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام /مطبوع

أزجال ابن الزهور.

- إبراهيم صادق فوزى.

- ط القاهرة ـ مطبعة الشرق الإسلامية ١٩٣٩ ص٢٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال ابن امبارح .. حسنى راشد أحمد.

- القاهرة ١٩٣٤ ص ١١٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

وحى الطبيعة فى الأشعار والأزجال.

- محمد على حماد الشهير باسم محمد عبد الفضيل.

- القاهرة ١٩٣٩ ص ٦٦.

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

وحى الجندية (مجموعة أزجال وطنية).

- نظم حسن محمد حاجا.

- القاهرة ١٩٤٣ ص ٤٨ ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

هنا الأسكندرية (مجموعة أزجال) نظم رزق حسن.

- الأسكندرية ١٩٥٣ ص ٩٦.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

موشحات نظيم..

- محمود رمزى نظيم (ضمن مجموعة).

- القاهرة ص ٨٠ ـ الكتاب العاشر.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

هلال الزجل.

- أسعد بخيت سلامة (ابن النمر).

- القاهرة ص ١٦.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الموشحات الأندلسية.

- الأعداد ١٨، ١٩، ٢٠ من سلسلة «مناهل الأدب العربى» التى تصدرها مكتبة صادر بيروت ١٩٤٩.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام مطبوع

الموشحات إرث الأندلس الثمين.

- جميل سلطان.

- دمشق ١٩٥٣ ص ٩٢.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

محسن الهزان «رواية زجلية».

- نظم رشيد نخلة.

- بيروت ١٩٥١ ص ٣٩.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال .. محمد عبد النبى.

- ضمن مجموعة - طبع مصر ١٩٢٢ ص٨٠ (الكتاب الرابع عشر).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

صدى الأنغام (أغان وأزجال) عبد الحميد عبدالعظيم.

- القاهرة - دار الفكر الحديث ١٩٥٣ ص ٢٠٧.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال.

- نظم الشيخ محمد النجار.

- ضمنها جملة أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

- طبع المطبعة الأدبية بمصر ١٣١٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة أزجال - محمد عبدالنبى - الموجود ١٩٢٦.

- وهى المجموعة الأولى له فى أزجال عصرية أخلاقية اجتماعية.

- طبع اليوسفية بمصر ١٩١٦ - نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة الأدب والفكاهة.

- جمع سعيد ميخائيل.

- وهى تشتمل على نخبة من الشعر لأشهر شعراء العصر وخلاصة أزجال أدبية راقية لأشهر زجالى مصر.

- طبع المطبعة المصرية الأهلية بمصر ١٩٢١.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموع.. يشتمل على طائفة كبيرة من الأعمال الزجلية المصرية.

- لم يعلم جامعه.

- وهو باللغة العامية الدارجة.

- طبع باريس ١٨٩٣.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.

- قعدان الخازن صاحب جريدة الأرز.

- انتقاها مما عثر عليه أثناء وجوده بمدينة رومية - ١٩٠٠م من سفر قديم العهد مخطوط بقلم مغربى.

- طبع مطبعة الأرز سنة ١٩٠٢.

* * *

فهرس عام / مطبوع

شحن العربية ببعض اللغات الأجنبية.

- نظم م ح. أ س.

- وهى مجموعة أدوار وطقاطيق فكاهية غزلية باللغة العامية يتخلل تلك الأدوار بعض كلمات باللغة الأجنبية.

- طبع الشرفية ١٣٠١هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

رياض الأفكار فى كشف الأسرار.

- لم يعلم مؤلفه.

- يتحدث فى الشعر والنثر والمواليا والدوبيت والمعميات والوصف والحكمة والآداب والأمثال والنكات الأدبية والحكايات الفكاهية والوعظية، جمعها من الأدباء والظرفاء.

- مخطوطة بخط قديم بها ترقيع وتقطيع وأكل أرضة كثير وتلويث.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر، رتبها على ثلاثة أبواب ،الأول: فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية، والثانى: فى الأشعار الحكمية والأدبية والغزلية والغرامية ،والثالث: فى الأغانى المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

- طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقود اللآل فى الموشحات والأزجال.

- شمس الدين محمد بن حسن بن عل النواجى ت ٨٥٩.

- جمع فيها أحسن ما وقع له من هذين النوعين ورتبها على بابين.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد ناقصة من آخرها فى ٢٠ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الرسائل الزجلية.

- محمد محمد المصرى ولد ١٩١٢.

- وهى مجموعة أزجال انتقادية دينية أخلاقية سياسية.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٢ فى ٤٤ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان أمير فن الزجل.

- محمد عزب صقر ١٩٣٢.

- وهى مجموعة أزجاله وأناشيده.

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٣ بأولها: مقدمة وترجمة حياة الناظم بقلم إسماعيل حسين، وفى آخرها مراثى الزجالين له فى ٢٠٧ ص.

- نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال مصر.

- ميلاد واصف.

- نسخة جزءان فى مجلدين: الأول منها طبع الرشيدات، والثانى: طبع السفير بالأسكندرية، بآخر كل منهما تقاريظ فى ٣٢، ٦٤ ص - نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال الأديب عبدالغنى شطا.

- وهى أزجال أدبية أخلاقية اجتماعية وطنية.

- نسخة فى مجلد طبع الأسكندرية ١٣٥٣.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أزجال أبى بثينة.

- محمد عبد المنعم المعروف بأبى بثينة.

- الموجود منها ج٣ فى مجلد طبع القاهرة ١٩٣٠ فى ١٩٢ ص.

- الجزء الثالث من نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ابن امبارح .

- حسنى راشد أحمد.

- أزجال نشرت فى جريدة الصرخة - الموجود منها المجموعة الأولى فى مجلد طبع الفاروقية بالقاهرة فى ١٢٢ صفحة.

- ست نسخ أخرى منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو كتاب أدبى فكاهى، رتبه على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغانى الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.

- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ جزازات

السلسلة الثقافية: انظر الأصالة فى الشعر الشعبى العراقى.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان عنترة.

- نظم عنترة بن شداد العبسى.

- نسخة ط بيروت دار صادر ١٩٥٨ ص ٢٥٤.

- نسخة طبع القاهرة - الحسينية.. شرح محمد العنانى ص٢٨٨ - ١٣٢٩هـ.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان البردويل بن راشد وقاطبة وقطبة وسطح عائد وبلبيس مع المجوسى.

- تأليف البردويل من راشد.

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العثمانية ١٢٩٨هـ ص ٥٥.

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وما يجر من الكرامة والبرهان.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة - أحمد سالم النمرس ١٢٨٩ ص ١١٩ (قصة الظاهر بيبرس).

* * *

فهرس عام/ جزازات

ديوان الزير، أبو ليلى المهلهل وديوان الجرو بن الأمير كليب.

- تأليف الزيبر المهلهل والجرو بن كليب.

- طبع صيدا - لبنان - مطبعة العرفان ١٩٣٣ ص ١٣٥.

* * *



by Ahmed Farouq, traces back the development stages of folk tales. It begins with India, passing by many countries such as China and Turkey, till it comes to Egypt, paying special interest to *The Aribian Nights.*

Ibrahim Abdel Hafez documents *The Tale of Al-Shater (Clever) Hassan* from Abou Basal, Bilqas, Al-Daqahlia. Ahmed Tawfiq documents another text from Al-Akrad, Al-Fath, Asuit.

Ra'fat Al-Dowairi continues his translation of Ramanojan's with three folk tales.

Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan reviews three M.A.theses from Algeria, discussed in the Institute of Language and Arabic Literature in Al-Qostantinia university (6-20 March).

Samia Deyab reports the conference on "Beirum Al-Tonsi and Problems of Colloquial Poetry", held on the 23rd till the 26th of March in the Supreme Council of Culture on the 35th memory of Mahmoud Beirum Al-Tonsi.

Nahed Shaker Mohamed reports the puppet gallery of Siham Ali Milad, held in the hall of plastic arts in the Opera House from the 10th till the 20th of April.

Ashraf Mohamed Kahla describes the pilgrimage graphics in villages and districts, as a kind of expressing people's consciousness.

Mohamed Hassan Abdel Hafez reviews *The Story of Arabic Wonders: Saif Bn Zi Yazan* by Sa'id Yaqtin. This book is an invitation of researchers to work on our heritage.

Shams Al-Din Mousa reviews *Engraving in Bani Hassan's Tombs* by Prof. Sayed Al-Qamash. This book points out the important role played by ancient Egyptian engravers in depicting the social life of ancient Egypt.

This issue ends with the seventh part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's A *Bibliography of Folk Heritage;* Folklore Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to 1968.

In concluding, *Al-Funun Al-Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts provided that they are well documented.

folklore because they inspired many folk tales. Bowario discusses the relation between those folk tales and the raids documented by early Moslim historians such as Mohamed Bn Ishaq and Mohamed Bn Omer Al-Waqdi. He also illustrates the epic characteristics in them, arguing that these tales play the same role of the Sirats in our history.

Ahmed Swailm's "The Sirats in Childern's Literature" introduces some of the Egyptian writers who made use of the Sirats in their works. Swailam proceeds, pointing out that the Sirats could be adapted for children taking into consideration the understanding and interests of their age. He concludes with *Antara* as an application of his study.

Abdel Ghani Dawood's "*Al-Helalia Sirat* on the Stage" traces back the theatrical adaptations of *Al-Helalia Sirat.* Dawood begins with *Aziza and Yunis*, written by Beirum Al-Tonsi, performed by the Egyptian Group of Acting and Music (1944-5), musical composition by Zakaria Ahmed and directed by Fatouh Nashari. He reviews other works from that period till the present, discussing some related issues such as form and content, and heritage and adaptation.

"The Language and Structure of the Sirats", written by Danuta Madyeska and translated by Mohamed Abdel Rahman El-Gendy, is a study of four Sirats: *Antara, Bani Helal, Zat Al-Hema* and *Al-Zeer Salim.* Madyeska argues that these four Sirats are better fromed and arranged than other Sirats which appeared later. Their themes suggest some relation or mutual influence between them.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provids a text about the brith of the hero in *Sirat Bani Helal*, with a glossary of difficult words.

Al-Funun Al-Sha'bia re-publishes the interview with Prof. Abdel Hamid Yunis by Farouq Khorsid, originally published in 1985. This is an indication that Prof. Yunis, pioneer of folklore studies still exists among us through his important contributions.

Abdel Aziz Ref'at begins folk tale studies with "The Vitality of Folk Tales". He argues that folk tales are renewed continuously by the very act of their narration. Folk tales differ from one rawi to another and from one occasion to another, depending on their motives which determine the path of narration.

In the following study Prof. Shaker Abdel Hamid discusses the role of folk tales in educating children's sense of beauty and art. He argues that tutors, therapists as well as parents could make use of this in educting children.

"Folk Tales in Near, Middle and Far East", written by Volar Brothers and translated

This Issue

This issue is dedicated to two subjects: the Sirats and folk tales, any of which needs more than one issue to cover, but it is our policy to give chance to as many researchers as possible in all fields of folklore to participate in *Al-Funun Al-Sha'bia*, especially that most periodicals in the field have stopped. This increases our responsibility and committment to function as a channel connecting the Arab World.

This issue begins with the Sirats' studies. The first is Prof. Mahmoud Zohni's "A Plunge into the Consciousness and Unconsciousness of *Antara Bn Shadad's* Composer: An Analytical Study." It provides an outline of the Fatimat period in which *Antara* was composed, pointing out the different reasons and circumstances which led to selecting the story of Antara in particular from the bulk of other stories of chivalry. Prof. Zohni traces all motivations, sources, modifications, adaptations, uses of metaphors and other aspects of this version, showing the skill and keenness of its composer.

The following study is Prof. Guivani Kanova's *"The Tale of Al-Zeer Salim* and the Origin of Al-Bahlawan". Al-Bahlawan is a group of gypsies living in Upper Egypt. They are different from other similar groups in their technique and performance. They think themselves descendants of Gassas Ban Morra whom Al-Zeer Salim slaughtered in the end of Al-Basous War, revenging his brother, Kolaib. Al-Basous War was between the tribes of Bakr and Taghlab; after which Al-Bahlawan, as they think, were scattered by order of Al-Zeer Salim. There is no reference of Al-Bahlawan group in any of the written texts of *Al-Zeer Salim*; Prof. Kanova thinks that it is important to document the text which mentioned them.

Prof. Medhat Al-Gayar's "The Function of poetry in *Sirat Al-Zeer Salim* expounds the function of poetry in *Al-Zeer Salim* and its effect on the rawi as well as the audience.

Abdel Hamid Bowario's "Raids as Folk Tales" argues that Islamic raids are a kind of

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 51, April - June, 1996.

● الأسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

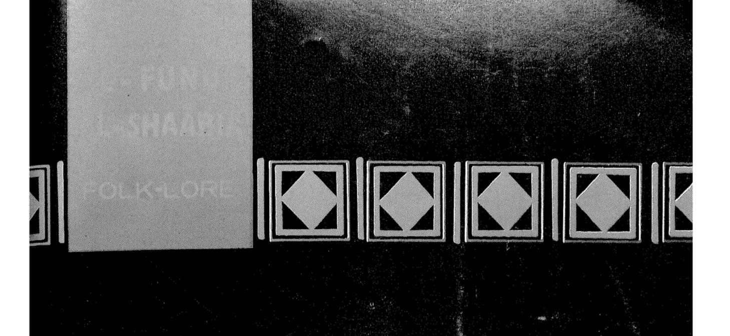
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

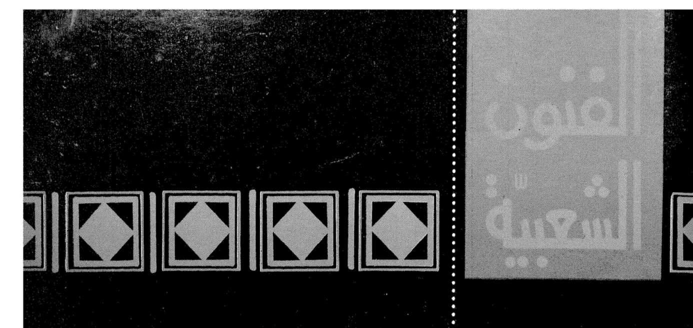


Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.




FOLK-LORE



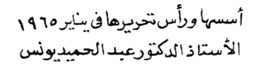




عدد ٥٢
يوليه ـ سبتمبر ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب






أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس



عدد ٥٢
يوليه - سبتمبر ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

العدد ٥٢ يوليه - سبتمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. السيد القماش

راندا عبد الرحمن

● صورتا الغلاف :

ـ الغلاف الأمامى :

الفارغة زجاجة الشيشة

ـ الغلاف الخلفى :

فرقة إرسو جومنكا (إندونيسيا)

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

ظل السؤال دومًا عن إسهامات المأثورات الشعبية فى تفسير المادة التاريخية هو موضوع البحث بين التاريخ والفولكلور؛ سؤال عن وعى المؤرخ بأهمية المأثورات الشعبية ودورها، ومصداقية الاعتماد عليها باعتبارها مصدرًا يمكن الاعتماد عليه فى تفسير الظواهر التاريخية الاجتماعية.

ويطرح الأستاذ **صفوت كمال** الفكرة، في مقاله «تأملات فى التاريخ والأدب الشعبى» معتمداً على بعض أعلام الفكر والتاريخ والأدب العربى؛ لرؤية ممثلى المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة روايات الرواة، وما حفظه لنا الموروث من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر... إلخ.

هذه الرؤيا تفتح الباب للحوار بين دارسى الثقافة العربية؛ للكشف عن المقومات والمكونات الأساسية للتواصل الثقافى، الذى تحقق عبر حقب التاريخ فى ثقافتنا، وغيرها من ثقافات. وبنظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتنوعة.

يحوى هذا العدد محوراً لأنواع «الشعر الشعبى»، يستهل بقراءة من منظور المقابلة بين الشفاهى والكتابى للدكتورة **غراء مهنا** بعنوان المحور نفسه. هذه القراءة تتأسس على مفاهيم ثلاثة: مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى الذى يستدعى مفهوم كلمة «شعبى» لدى **ڤان چنب** «وهى لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب؛ فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، ولكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى»، ثم مفهوم الشفهية بمعنى النقل عن طريق المشافهة وتقاليدها، وثالثاً مفهوم الشعر الطبيعى المبكر الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة. وبعد تحديد ماهية الشعر الشعبى تنتقل الدكتورة **غراء مهنا** إلى مراحل تكون القصيد الشعبى، وتتساءل عن أنواع الشفهيات من خلال علامات رئيسة: اللغة والتيمات والشكل، أى تكرار المفردات اللغوية وتكرار التيمات، وهل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعرية الشعبية؛ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟.

وينقل لنا الدكتور **حسن البنا** عن الإنجليزية فصلين من كتاب **إرك. أ. هاڤلوك**: «عروس الشعر تتعلم الكتابة» ١٩٨٦ - إيماناً بتداخل التخصصات العلمية وحوارها فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية؛ لخلق «النظرة التركيبية» التى يشير إليها **هاڤلوك** فى بداية كتابه.

والكتاب الذى تبدأ المجلة فى نشر فصوله يسعى إلى تحقيق هذه النظرة، وهو من الكتابات التى تعنى بموضوع «الشفاهية والكتابية»، جمع فيه **هاڤلوك** خبرته التى امتدت عبر ثلاثة وثلاثين عاماً بالموضوع، وترجمته أيضاً حوار مع الثقافة اليونانية، وبخاصة جانب العصور اليونانية القديمة بوصفها قضية حديثة.

فى المحور نفسه يقدم الأستاذ **إبراهيم حلمى** مقالاً بعنوان: «القيم فى مواويل يوسف شتا»، يتناول فيه موضوعة «القيم» بين التصور الثقافى، كما حددها يان فانسينا، والتصور الفلسفى الذى قدمه د. **توفيق الطويل**، ومن هذين المفهومين يؤكد على دور الفن فى تأكيد وتثبيت قيم المجتمع. ومن هنا يستعرض مشوار الفنان **يوسف شتا** وتمرسه فى غناء الموال وتأليفه، وبخاصة المواويل القصصية الطويلة. ثم يستعرض نماذج من المواويل التى تسعى إلى تأكيد قيم الجماعة، والتى تتحاور مع مأثورنا الشعبى فى آن واحد.

تلى هذا المقال قراءة لكتاب الأستاذ **صفوت كمال**: «من فنون الغناء الشعبى المصرى» قام بها الأستاذ **مصطفى شعبان جاد**، وفيها عرض لمسألة تصنيف أحد موضوعات الأدب الشعبى: الأغنية - الموال - القصص؛ من حيث «الكلمة» لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى، ويتدرج صاحب الكتاب ليشرح مفهوم «الأنواع الأدبية» التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية، التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج. وينتقل الكتاب إلى معالجة قضية التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى، بتقديم مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص «**شفيقة ومتولى**»، خمسة نصوص، تم جمعها من أكثر من راوٍ، ومن أكثر من منطقة على فترات مختلفة، وتنتهى القراءة بالإشارة إلى اقترابنا من وضع منهج مصرى تتشكل ملامحه فى دراسة تراثنا - إبداعنا الشعبى.

ويقدم الأستاذ **أحمد الليثى** نصاً من «أغانى الحجيج» من قرية ساحل طهطا، مركز طهطا، محافظة سوهاج - رواية الشيخ عبد اللطيف شهاب - مكوناً من: أغانى الوداع،

والمحمل النبوى، ورحلة الجمال؛ حيث إن هذا النوع من الغناء يظل من أبرز عطاءات قرى ونجوع مصر.

وفى ختام محور هذا العدد تقدم د. **مرفْت العشماوى** دراسة ميدانية فى المجتمع القروى برشيد، حول الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية، من منظور انثروبولوچى فى قرية البرج. وتبدأ بعرض بعض التصورات النظرية عن الأغنية الشعبية، ثم نماذج لها من الجمع الميدانى، فى محاولة للتعرف على القيم الثقافية التى تعكسها الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل هذا المجتمع.

ثم يهدى الكاتب **توفيق حنا** مقاله «ذكريات فولكلورية: ياليل... ياعين» إلى روح الصديق **عبد الحميد يونس** أول من نشر «ياليل ياعين» فى جريدة الجمهورية ١٩٥٤، وصديقه **عبد المنعم محمود عبدالله** أول من حكى له «ياليل ياعين». ويحكى لنا عن رحلته مع هذه الأسطورة والتى تبدأ من محل حلاقة الأسطى «ياقوت» بالإسكندرية، إلى رسالته للفنان **يحيى حقى** الذى تحمس لها، وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى وغنائى.. وتجربة **يحيى حقى** فى كتابه الذى يحمل عنوانها، وأيضاً مصلحة الفنون وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى يرتبط بمأثورنا، ويتساءل **حنا**: ماذا تريد هذه القصة ـ المصرية ـ أن تقول: وكأنها تقدم عقاب الخيانة، الفقد والندم والخسران، وتردد «ماذا يفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه»..

ويستكمل الدكتور **سليمان محمود** قراءة مصنفات السحر الشعبى، فى دراسة ثالثة بعنوان «الأشكال الحيوانية فى السحر الشعبى ـ الظاهرة والجذور»، وتنشغل دراسته بالرسوم ذات الصلة بالنصوص والممارسات التي تتردد كثيراً فى مصنفات السحر الشعبى هذه الرسوم التى تشكل ظاهرة فنية/ اعتقادية فى آن واحد. وفى بحثه عن جذور تلك المعتقدات، وقراءة الدلالات، يتناول الطلاسم (العصافير ـ الحدأة ـ العقارب ـ الفئران)، والأحجبة والتمائم من أجزاء الحيوان (الجلود ـ الدهون ـ الأسنان ـ الذيول ـ السيقان)، بالإضافة إلى الروحانية الكائنة فى الزعم بأن بعض الحيوانات تتشكل فى صورة حيوانات مختلفة (الأسد والثعبان). ونصل مع الدكتور **سليمان** إلى السؤال عن الجذور: رسوم الكهوف وكتابات التاريخ ومفهوم الطوطم بالمعنى الذى قدمه **إميل دوركايم**: «الأب المقدس أو الجد الأعلى الذى تنتسب إليه قبيلة؛ فهم جميعاً من سلالته» بجانب هذه النظرات، الاستعانة بالحيوان فى الكشف عن الطالع والتنبؤ بالمستقبل.

ومن الحيوان إلى الخرافة ومقال الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** حول تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا ـ أصحاب لغة من أهم لغات غرب إفريقيا ـ وبعد مقدمة قصيرة عن شعب الهاوسا وأهمية لغته والتأثيرات المتبادلة بينها وبين اللغة العربية، يقدم الأستاذ **عبدالواحد** نماذج من بعض الحكايات الخرافية، ويثير تساؤلاً حول مقولة **تيودور بنفى**: عن المصدر الواحد ـ الهند أوروبية ـ فى مقابلة مع ما أشار إليه الأستاذ **فاروق خورشيد** فى فكرة تشابه الظواهر الفولكلورية، وخاصة الأدب الشعبى.

ويواصل الدكتور **عز الدين إسماعيل أحمد** موضوع تزاوج الفن الإفريقى والأوروبى، بالتركيز على مقتنيات «**معرض بيرنز**» من مطويات وتذكارات فى مقاله: «التقييم الجمالى للنحت الإفريقى» لنصل معه بعد متابعة دقيقة لأثر الثقافة الزنجية على فنون أوروبا إلى القول: إن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن للثقافة الزنجية أشياءها التى تقدم على مائدة الحضارة الإنسانية كلها.

من جامعة طشقند يكتب الدكتور **شاه رستم شاه موساروف** عن «الأساطير العربية وأدب شعوب آسيا المركزية» والذى تبدى فى أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى، والآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية، ومؤلفات العلماء والأدباء العرب في مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية، وأخيراً مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية باعتبارها منابع رئيسة.

ويقدم الأستاذ **محمد حسن عبد الحافظ** محاولة لرصد نوع أدبى شعبى «الفوازير» قام على جمعها من مدينة أبو تيج وبعض قراها من محافظة أسيوط بوصفها مجموعة أولية إلى أن تكتمل ذخيرة تمكن من التحليل الدقيق لفحص التحول والتنوع والمغايرة.

يلى ذلك دراسة الدكتور **شوقى عبد القوى حبيب**: «احتفالية الختان فى مصر عبر التاريخ ـ العادة والمعتقد». وهى تعتمد المنهج التاريخى فى تناول كتابات المؤرخين والرحالة والمستشرقين حول الظاهرة، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الرواة؛ حيث ترصد هذه الاحتفالية الشعبية فى: الملابس والمأكولات والمشروبات والأغانى والتمايز بين الجنسين وتوقيت الختان، وارتباط كل هذه العناصر بالوظيفة الاجتماعية للاحتفالات وأثرها على الصلة بين أفراد المجتمع الواحد.

ومن محافظة أسوان يقدم الأستاذ **أيمن حسن على** مجموعة من الحكايات الشعبية قام بجمعها من عزبة الإصلاح، مركز كوم أمبو، ومن الناصرية، مركز أسوان، وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص هوامش تمكن من فهم سياق هذه النصوص.

ونلتقى وجولة الفنون الشعبية، ونبدأ مع موضوع «الفارغة: زجاجة الشيشة» للأستاذة **راندا عبدالرحمن**، التى تتناول الموضوع بوصفه إحدى الحرف التقليدية فى قلب مصر الإسلامية، مع التركيز على حى الجمالية ومنطقة النحاسين. وتستعرض مكونات الشيشة، ومنها إلى زجاجة الشيشة وطرق صناعتها وأنواع الزخارف المستخدمة فى تزيينها وخطوات التزيين المتباينة.

وتنقل لنا الأستاذة **سماء سليمان** وقائع «الندوة العلمية» إحدى فعاليات مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، والذى تقوم عليه الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ حيث تعرض لثمانية بحوث عن الموسيقى والمسرح والتعبير الحركى والفنون التشكيلية والسيرة الشعبية.

ومن أسيوط يقدم لنا الدكتور **السيد القماش**: قراءة فنية للرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط غرب المدينة، من وحدات نباتية وحيوانية وعناصر معمارية وأدوات الحياة اليومية، مما يؤكد على أن الفن الشعبى مرآة صادقة تعكس طبيعة الشعب.

وأخيراً، نصل إلى مكتبة الفنون الشعبية والجزء الثامن من «ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨» للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**. والمجلة تدعو القراء لفتح باب الحوار حول هذه الببليوجرافيا بنشر الملاحظات والإضافات والتعليق على المنهج التصنيفى لهذه القائمة المهمة، والتى تقدم خدمة جليلة لحركة الدراسات الإنسانية المصرية والعربية.

تأملات في :
التاريخ والأدب الشعبي

صفوت كمال

حمل لنا التاريخ حكايات وقصصًا وأمثالاً، يحتار الباحث فى تصنيفها، بين ما هو أحداث تاريخية وبين ما هو حكايات من سالف العصر والأوان، أبدعها التصور الأدبى للإنسان العربى عن بعض أحداث الحياة؛ حيث تتحول الحكاية المروية إلى حدث له تاريخ، أو حينما تتحول الحادثة التاريخية إلى سالفة مروية وقصة شعبية، يلعب فيها الخيال دورًا كبيرًا.. ويغلفها الراوى بغلاف فنى، فيتحول الحدث الواقعى إلى حدث فنى.. بل قد يتحول وجودها الواقعى وشخصياتها فى صفحات التاريخ إلى حدث وشخصيات يفوق وجودها الفنى وجودها التاريخى.. ويصاغ حولها قصص فنى يبدعه الروائيون والرواة مما يخرج بهذه الأحداث والشخصيات من ساحة التاريخ إلى ساحة الإبداع الفنى، فتزهو بوجودها الفنى، الذى يؤكد، أيضًا، وجودها التاريخى فى صياغة أدبية.. وتتناقل صفاتها وكذلك ما واجه وجودها من أحداث لتصبح فى النهاية مثالاً فنيًا، يعلو بصيغته الإبداعية على واقع الحياة المعاشة فى عصر نشأتها، وما تلى هذا العصر من عصور حملت فى أعطافها عناصر تغيير وتعديل وتبديل لبعض شخوصها وعناصر أحداثها.

بل قد تتحول كلمات الصياغة، وما نطقت به أحداثها لتصبح مثلاً شائعًا أو حكمة سائرة.. ومن الكلمات الرصينة المصاغةبوصفها أمثالاً وحكمًا، يتحقق لأصحاب هذه القصص المروية والحكايات الشائعة، وجود يفوق وجودها التاريخى؛ ومن أبرز صور هذا النمط الفنى من صور التاريخ.. قصة «الزبّاء»، والتى ينسب إليها المثل الشائع: «بيدى لابيد عمرو»، والذى يردد إلى الآن فى أكثر من مناسبة، حينما يحدد الإنسان أن الأمر بيده لا بيد غيره.. وهو مثل يرتبط بمثل آخر شائع حتى الآن أيضًا، ويرتبط بقصة المثل السابق نفسها، وهو «لأمر أو لمكر ما جدع قصير أنفه»، ويرجع تاريخهما مع غيرهما من أمثال قيلت فى القصة نفسها، التى ارتبطت بتاريخ وقصة حياة الزباء، التى ترجع إلى أواخر القرن الثالث الميلادى (٢٨٥م).

والزباء: هى بنت عمر بن الظرب بن حسان بن أذينه بن السميدع، الملكة المشهورة فى العصر الجاهلى، صاحبة تدمر وملكة الشام والجزيرة، والتى اشتهرت عالمياً باسم **زنوبيا Ze-nobia** وقيل إن أمـهـا من ذرية كليوباطرة، وكـانت الزباء بارعة المعارف بديعة الجمال[١].

وقيل المثلان ضمن قصتها الطويلة وصراعها مع عمرو ابن عدى، وخدعة قصير لها حتى أمنته على مالها وتجارتها، وكيف أنه ثأر منها بأن حمل ألفى رجل مسلح على ألف بعير فى صناديق وزكائب حتى وصل إلى مدينتها. وكيف خرج الجند من مخابئهم، وخرجت الزباء إلى سربها الذى كانت قد أعدته بأن نَقَبَتْه تحت سريرها، وبنته لتهرب منه سراً إذا احتاج الأمر ذلك. ولكن قصير كان يعلم بأمر هذا النفق السرى فسبقها إليه، فأبصرت قصيراً عند نفقها مسلطاً سيفه فانصرفت راجعة، وتلقاها عمرو بن عدى فضربها، وقيل إنها مصت خاتمها وكان فيه سم ساعة. وقالت «بيدى لا بيد عمرو»، أو بقول آخر «بيدى ولا بيد ابن عدى»[٢].

وقيل فى قصتها التى تجمع بين أحداث التاريخ وأخيلة الأدب أمثال كثيرة. والأمثال العربية تجمع فى كثير من قصصها أحداثاً تاريخية ووقائع حدثت بالفعل، علاوة على تصويرها لخبرة وحكمة الإنسان التى استخلصها من تجاربه[٣].

وإذا راجعنا أيام العرب فى الجاهلية والإسلام، وكذلك قصص العرب فى الجاهلية والإسلام، بما تتضمن من وصف لأحداث لها وجود واقعى فى التاريخ وسوالف، رواها الخلف عن السلف، تروى أحداثاً وقصصًا واقعية؛ فالأيام هى تسجيل لأحداث، وهو نمط فى الأدب يشابه إلى حد كبير نمط القصص الواقعى. كما أن قصص العرب معين خصب للتعرف على حياة العرب؛ مدنيّتهم وحضارتهم وعلومهم ومعارفهم وأديانهم وعقائدهم. «فالغرض من قصص العرب هو تثقيف الأذهان بذكر الطرائف، وانشراح الصدر بعرض اللطائف مع كشف نواحى التاريخ وإظهار مفاخر العرب»[٤].

وفى الواقع: إن كثيراً من أعلام الفكر العربى قد ضمنوا أعمالهم الأدبية والتاريخية تسجيلاً ووصفاً لكثير من أنماط الممارسات اليومية، وموضوعات من المأثورات الشعبية مما كان شائعًا فى عصورهم، وسجلوه بأسلوب ورؤيا خاصة تتوافق إلى حد كبير مع الأساليب المعاصرة فى جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها[٥].

ومازالت المعلومات التى سجلوها مصدراً رئيسياً فى معرفة الثقافة الشعبية التى كانت شائعة فى الحقب التى وضعوا فيها دراساتهم.. فالعمل العظيم **كتاب الأغانى** الذى وضعه أبو الفرج الأصفهانى (٨٩٧ - ٩٦٧م) - الذى ألفه أساسًا على الأصوات المائة التى اختارها للرشيد إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع وفليج بن أبى العوراء - هو كتاب أدب وتاريخ فى آن. فكان يقدم الصوت (نمط خاص من فنون الغناء) ويبين ناظم شعره وملحن موسيقاه. ثم يترجم لواحد أو أكثر، ومنهجه الذى التزمه فى تقصى المعلومات منهج دقيق فى مجالس الغناء والفن.

وقد قام أبو الفرج الأصفهانى فى الكتاب، بجمع ما حصره وأمكنه جمعه، من فنون الغناء العربى قديماً وحديثًا فى عصره، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقته فى إيقاعه وأسلوب أدائه.

وقد يتخلل كل ذلك شىء من الجد والهزل والآثار والأخبار والسير، والأشعار المتصلة بأيام العرب المشهورة والأخبار المأثورة، وقصص الملوك فى الجاهلية والخلفاء فى الإسلام.

ويعد كتاب الأغانى مرجعاً مهمًا، لكل باحث فى الثقافة العربية، كما أنه موسوعة تضم التاريخ والأدب والنقد والموسيقى والأنساب والتراجم إلى غير ذلك من معارف ووصف للحياة وأنماط من السلوك، وهو يعد، بحق، سجلاً لحياة العرب.

أما إذا نظرنا إلى رائد المؤرخين العرب وهو أبو الحسن على بن الحسين المسعودى (ت ٩٥٧م) صاحب كتاب مروج الذهب ومعادن الجوهر[٦]، نجد أن ما أورده المسعودى من وصف وقصص، عن الحياة العربية وعن الرشيد بطل نكبة البرامكة، يتوافق، إلى حد كبير، فى الصياغة الفنية لبعض الأحداث مع فنية الكتابة الأدبية لألف ليلة وليلة، وبخاصة ما كان من أمر تزويج الرشيد أخته العباسة لجعفر البرمكى؛ فقد نقلها المسعودى عن الأصمعى فى أسلوب روائى، يخرج من إطار تسجيل الحدث تسجيلاً تاريخياً إلى مجال روايته رواية قصصية، وبأسلوب أدبى وصياغة فنية، تجعل من الحدث التاريخى حدثاً روائياً دراميًا فى أحيان أخرى ،وإذا استطردنا فى الحديث عما دونه المسعودى من

أنباء، وما أورده من أخبار، وما ذكره من روايات، وما قدمه من وصف لعجائب الموجودات وغرائب الكائنات، وما عرضه من سير وتراجم، وما قدمه من شرح للعادات والتقاليد، أو ما جمعه من معلومات جغرافية، نجد أن مادته - ومادة غيره من الرحالة والمؤرخين والجغرافيين وما أورده الأدباء العرب القدامى - وهذه المواد التاريخية والأدبية تحتاج إلى وقفة متأنية من دارسى الثقافة العربية، وإعادة قراءة التراث الثقافى العربى، من خلال منظور جديد ووجهة نظر أعمق مما كان وأكثر معاصرة.

وهو جهد يحتاج إلى منهج متكامل ومقارن يشترك فيه عدد من الباحثين المتخصصين فى الدراسات الإنسانية وليس دارسو التاريخ أو المأثورات الشعبية فحسب.

فلو تأملنا، على سبيل المثال، ما أورده المسعودى من حديث عن زبيدة زوجة الرشيد أيام حملت بالأمين (محمد) وعند مولده وبعده، سنجد موقفًا دراميًا يعادل ما واجهه ماكبث فى رائعة شكسبير. وإن كان نتاج الحدث مغايراً بين هذا وذاك، مع إدراكنا للفارق النوعى فى الأحداث التى صاحبت وكونت كلاً منهما.. وتلك التى كونت «دراما» الأمين وما صادفه فى حياته من نبوءات كان لها دور أساسى فى صنع أحداث حياته.

يروى المسعودى عن زبيدة: أنه ذكر جماعة من الإخباريين وممن عنوا بأخبار العباسيين أن زبيدة رأت فى المنام ليلة علقت بمحمد، الأمين، كأن ثلاث نسوة دخلن عليها وهى بمجلس، فقعدت اثنتان عن يمينها وواحدة عن يسارها، فدنت إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم جعفر، ثم قالت: **ملك فخم عظيم البذل ثقيل الحمل، نكد الأمر،** ثم فعلت الثانية كما فعلت الأولى وقالت؛ **ملك ناقص الجد، مغلول الحد، ممذوق الود، تجور أحكامه وتخونه أيامه،** ثم فعلت الثالثة وقالت: **ملك قصاف، عظيم الإيلاف كثير الخلاف قليل الأصناف.** قالت فاستيقظت وأنا فزعة فلما كان فى الليلة التى وضعت فيها محمداً، دخلن على وأنا نائمة كما كن دخلن فقعدن عند رأسى، ونظرن فى وجهى، ثم قالت إحداهن: **شجرة نضرة، وريحانة حسنة وروضة زاهرة.**

ثم قالت الثانية: **عين غدقة، قليل لبنها، سريع فناؤها، عجل ذهابها.**

وقالت الثالثة: **عدو لنفسه، ضعيف فى بطشه، سريع إلى عرشه، مزال عن عرشه.** فاستيقظت من نومى وأنا فزعة بذلك، وأخبرت بذلك قهرمانتى فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعبث من عبث التوابع. فلما تم فصاله، أخذت مرقدى ليلة ومحمد أمامى فى مهده فإذ بهن قد وقفن على رأسى وأقبلن على ولدى محمد، فقالت إحداهن: **متلاف مهذار بعيد الآثار سريع العثار.**

ثم قالت الثانية: **ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقى مهموم.** وقالت الثالثة: **احفروا قبره، ثم شقوا لحده، وقدموا أكفانه وأعدوا جهازه، فإن موته خير من حياته.**

قالت فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسرى الأحلام والمنجمين، فكل يخبرنى بسعادته وطول عمره، وقلبى يأبى ذلك، ثم زجرت نفسى، وقلت: وهل يدفع الإشفاق والحذر والاحتراز واقع القدر أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل.

هذه الصورة الدرامية كأنها رواية اعتمدت وقائع التاريخ ولكنها صيغت بقلم روائى جميل الأسلوب يتداخل فيها الحدث الواقعى مع الخيال والوهم. وتتراكم فيها الأحداث وراء النبوءات كما يمتزج فى عرض الحدث حدث مماثل من الماضى حينما تتماثل الأحداث والمواقف الإنسانية.

ويقول المسعودى: فقد كانت أم جعفر لا تعلق بالرشيد فشاور بعض مجالسه من الحكماء وشكى ذلك إليه، فأشار عليه بأن يغيرها، فإن إبراهيم الخليل عليه السلام كانت عنده سارة فلم تكن تعلق منه، فلما وهبت له هاجر، علقت منه بإسماعيل فغارت سارة عند ذلك فعلقت بإسحق. فاشترى الرشيد أم المأمون (عبد الله) فاستخلاها فعلقت بالمأمون. فغارت أم جعفر عند ذلك فعلقت بمحمد.

حينما أذكر هنا ما رواه المسعودى، لا أقصد بذلك سرد أحداث تاريخية، ولكن أهدف إلى تقديم نموذج من نماذج أسلوب المسعودى فى رواية ما يصل إليه من معلومات. وذلك الأسلوب الذى يجمع فى مادته بين الواقع التاريخى والفن التخيلى. وكيف تزخر معلوماته التاريخية بأخبار درامية. فكتب التاريخ العربى، زخر بمادة أدبية ثرية، تفيض بالمواقف

الإنسانية التى تصلح أن تكون مادة فنية يصوغها الأدباء فى أعمال فنية تكشف عن الذات العربية بموروثاتها الثقافية.

فليس التاريخ هو تاريخ للصراعات، بل هو تاريخ للمواقف الإنسانية بما تحتويه تلك المواقف من تأملات وتصورات. **أما إذا تأملنا ما ورد فى كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات[٧] لزكريا القزوينى (١٢٦٨ - ١٣٣٨م)** وما تضمنته معلوماته، من حكايات وقصص ووصف لأحداث وكائنات، نقل بعضها عن المسعودى، فإننا نجد وصفًا للعديد من أنواع السمك والحيوانات العجيبة والكائنات الغريبة، مما تتضمنه الحكايات الشعبية، من وصف للعوالم الغريبة، التى يصادفها الإنسان فى حياته خلال تجواله عبر الأماكن والأزمنة.

كما نلحظ تماثلاً بين ما ورد من وصف لمغامرات البحارة وأبطال الحكايات المدونة، وبين ما ورد فى الحكايات الشعبية الشفاهية من أحداث؛ بل قد تتداخل الرؤى، بين ما ورد فى كتب التاريخ والجغرافيا والرحالة، عن عجائب المخلوقات فى عالم البحار، وبين ما يرويه البحارة فى الخليج العربى من قصص قديمة أو حكايات سمعوها أو عن أحداث عايشوها فى عالم البحر، حينما كانوا يقومون برحلات للغوص فى أعماق البحر، بحثًا عن المحار الكامن فيه اللؤلؤ، أو فى رحلات السفر البعيدة من الخليج إلى المحيط، فى التجارة مع سكان سواحل إفريقيا وموانىء الهند، وما يصادفهم من أهوال؛ وهو ما نجد بعض عناصره، فى التراث العربى القديم الذى تناول حياة البحر ومغامرات البحارة[٨].

بل قد يذهب بنا التصور الفنى إلى افتراض أن صور الكائنات الغريبة التى تروى فى الحكايات الشعبية ما هى إلا تصوير فنى وصياغة أدبية، لما شاع فى كتب المؤرخين والرحالة والجغرافيين، من وصف لبعض الكائنات، أو أن تلك الصور كانت فى الأصل من إبداع الخيال الشعبى وما صاغته قريحة الفنانين والأدباء القدامى فى عصور ما قبل التاريخ من تصورات تجريدية وتخيلات سيريالية عن عالم الطبيعة الملىء بالغرائب والعجائب والمخلوقات المدهشة والحيوانات والطيور الجميلة أو المرعبة وأشكال النبات والحشرات التى تثير دهشة الإنسان وحيرته.

بل إن ما ذكره القزوينى عن عالم الأسماك والطيور وطائر الرخ مما اختلط بين ما رواه السندباد البحرى من مشاهدات وبين ما ذكره القزوينى عن حكاية الرجل الذى كان يسكن أصفهان، والذى ركب البحر مع بعض التجار، وصادف أهوالاً عجيبة وعاش تجارب غريبة، وكأنه السندباد فى مغامراته، ويحتار الإنسان فى تحديد مصادر معلومات القزوينى ومصادر السندباد. **كما أن حكايات ألف ليلة وليلة تموج بحقائق من التاريخ، ومعارف علمية تنقل المعلومات فى أسلوب روائى إلى عامة الناس الذين قد يصعب عليهم استقصاء المعلومات العلمية والتاريخية والجغرافية من الكتب أو التعرف على قصص السلف وأخبار الأبطال من المدونات التى خطها السابقون.**

ولقد كانت **دراسة د. سهير القلماوى** عن ألف ليلة دراسة رائدة، فى مجال الكشف عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فى التعريف بما حظيت به ألف ليلة وليلة من اهتمام علمى وأدبى عالمى[٩].

وإذا انتقلنا من عالم ألف ليلة وليلة الرحب إلى عالم المفكرين القدامى والأدباء والمؤرخين سوف نجد من بين **أعلام العرب الأصمعى بن عبد الملك الباهلى (٧٤٠ - ٨٣١)** نموذجًا يعتز به فى توثيق المرويات، فهو راوية «لذى جد وهزل بعد أن يكون محسناً»، وقد كانت أخبار الأصمعى مصدراً ثرياً ، لأقدم صور التأليف القصصى، ونحس أن هذه الأخبار قد تمت ارتجالاً، وتضخمت بأقلام الأدباء من ناحية، وبألسنة القصّاصين والندامى والمستظرفين من ناحية أخرى. ووجدها الفنان الشعبى أشبه بزهور متناثرة نابتة فى أرض خصبة - ولكن بين الغثاء والأحجار - وجمعها حتى دون أن يحاول بلورة مغزاها العام[١٠].

أما **عمرو بن بحر الجاحظ** فيعد نموذجاً أدبيًا خاصًا؛ فقد كان «عالمًا محيطاً بمعارف عصره لا يكاد يفوته شىء منها سواء فى ذلك أصيلها ودخيلها، وسواء ما كان إلى العلم والتحقيق، وما كان إلى الأخبار والأساطير، وكان راوية من رواة اللغة وآدابها، أخبارها، غابرها ومعاصرها، واسع الرواية، دقيق المعرفة، قوى الملكة فى نقد الآثار وتمييزها[١١]، فكتاباته «تتميز بالبراعة فى الوصف والقدرة على التمييز، ودقة فى التصوير الحسى والنفسى، وميل إلى الفكاهة. وكان

يصور الواقع دون تستر أو محاولة لتجميله فرسم طبقات المجتمع المتفاوتة، وبعد عن استخدام الخيال والصور المجازية[١٢]، **والجاحظ بمؤلفاته العظيمة - وبخاصة الحيوان والبخلاء، والبيان والتبيين، والمحاسن والأضداد، إلى غير ذلك من مؤلفات ورسائل وضعها - يعد أحد أعلام الفكر العربي الذين حددوا معالم الطريق في النظر إلى موضوعات الأدب الشعبي ومأثورات العامة، وقدموا لنا من خلال رؤيتهم الشخصية والموضوعية صورًا حية نقلوها نقلاً دقيقًا وبليغًا، وهو أول من صاغ فنون العامة وآدابها صياغة أدبية فصيحة.**

بل إنه من الممكن القول بأن صيغ تدوين المأثورات الشعبية وأنماطها التعبيرية المختلفة والمتنوعة، في كتب التراث العربي المتعددة، ليست صيغًا وأنماطاً مستحدثة أو قاصرة على طبقات معينة هي الطبقات الشعبية وعامة الناس؛ بل هي فنون قولية أدبية متواترة وجدت لدى عدد غير قليل من الكتاب والأدباء العظام، والذين وعوا قيمة هذا الإبداع فنياً وموضوعياً، ووظيفته في الحياة اليومية للإنسان. فاحتفوا به وسجلوه في أعمالهم والتي شكلت بصيغها الأدبية الطابع المتميز للتراث العربي، بما تحتويه تلك الصيغ من دلالات ثقافية.

فابن خلدون (١٣٣٢ - ١٤٠٦) حينما جعل موضوع علم التاريخ الحياة الاجتماعية وما يتصل بها من حضارة مادية وعقلية، بحث في أحوال العمران والملك والكسب والعلوم والصنائع المختلفة.

«ولن يستطيع باحث في الآداب العامية والشعبية أن يغفل ابن خلدون الذي أعانه ملمحه الاجتماعي. وملاحظاته المباشرة، على أن يسجل من المعارف والروايات والشواهد. وهو وإن وجد في عصر الطوائف، وإن تجاوزته الحياة قروناً، وإن تأثرت ظروفه المتشابكة؛ إلا أنه يثبت بطريقة مباشرة وغير مباشرة أن التراث الأدبي العربي أوسع وأعظم مما كان يظن، وأن فيه من الظواهر ما تغافله المؤرخون والباحثون. وأن هذا الأدب العربي المتسع المتنوع ينزع إلى الوحدة من ناحية، ويحتفظ في مضامينه بوظائف لاتزال حياتنا اليومية في حاجة إليها»[١٣].

وكما يقول أيضاً د. عبد الحميد يونس: «لقد أفاد ابن خلدون من ملاحظته المباشرة ومن دراسته على السواء واستطاع بنزعته إلى التعميم الفلسفي أن يضع أمام الباحثين بعض أوجه التشابه بين الأدب الفصيح المعبر عن الوجدان الجمعي وبين الأدب البدوي المعبر عن هذا الوجدان. وهو التشابه الذي يجعل أيام العرب تتواصل على مدى التاريخ وتحتفظ بمشخصاتها على الرغم من الانتشار في المكان واختلاف اللهجات، كما أنه يميط اللثام عن الاتجاه الملحمي الأصيل في الأدب العربي، ويبرز الركنين الأساسيين وهما الحرب والحب»[١٤].

وإذا تأملنا المنهج العلمي الذي كان شائعًا بين المؤرخين العرب وهو النقل من كتب من ألف قبلهم، والرواية عن أناس وضعوا فيهم ثقتهم، وتسجيل مشاهداتهم. وهم «يرعون في ذلك كله أمانة النقل والرواية وصدق التسجيل وهذه شروط أساسية في البحث العلمي»[١٥].

هذا المنهج في تقصي المعلومات وجمعها اتبعه **المقريزي (تاج الدين أحمد بن علي) (١٣٦٤ - ١٤٤٢)** في كتابه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» الذي يعتبر مصدراً هاماً من مصادر المعرفة بالمأثورات الشعبية التي كانت شائعة في عصره، ومازال بعض منها شائعًا للآن واستكناه عوامل التغيير الحادثة فيها.

وقد سار المقريزي على نهج أستاذه ابن خلدون في تسجيله للحياة العامة في عصره. وعن المنهج الذي سلكه يقول: «وأما أنحاء التعاليم التي قصدت في هذا الكتاب فإني سلكت فيه ثلاثة أنحاء وهي: النقل من الكتب المصنفة في العلوم، والرواية عمن أدركت من شيخة العلم وجلة الناس، والمشاهد لما عاينته ورأيته»[١٦]. ومنهج المقريزي في ذلك يتماثل مع اتجاه الباحثين الفولكلوريين المعاصرين في جمع مادة بحثهم. والمقريزي حينما ينظر إلى «الثقافة المادية» المتمثلة أمامه لا يغفل تتبع «الثقافة العقلية» المصاحبة لأشكال هذه الثقافة المادية.

كما أنه يدرك بوضوح أن «لكل أمة من أمم العرب والعجم على تباين آرائهم واختلاف عقائدهم، أخباراً عندهم معروفة شائعة ذائعة بينهم. ولكل مصر من الأمصار المعمورة حوادث قد مرت به، يعرفها علماء ذلك المصر في كل عصر».

ولا شك أن **كتاب الجبرتي (١٧٥٤ - ١٨٢٥)**[١٧] يعتبر عملاً فريداً وسجلاً رائعاً للحياة اليومية في عصره، كما أن ما يحتويه من مادة عن تاريخ مصر الاجتماعي يعتبر مبحثًا مهماً من مباحث الدراسات الفولكلورية، وبخاصة عن الحياة في الفترة ما بين القرنين ١٨، ١٩.

وأعمال كل واحد من أعلام المفكرين والمؤرخين والأدباء العرب تحتاج إلى دراسة مستأنية مستقصية من وجهة نظر علم المأثورات الشعبية.

كما أن السيرة الشعبية بطبيعتها الأدبية مصدر آخر من مصادر المعرفة التاريخية.

فالسيرة: هى تصوير أدبى نثرى وشعرى لرؤية المجتمع لأحداث التاريخ كما تناقلته شفاهة، رواه الراوون عبر حقب الزمان.

فالسيرة صور أدبية للتاريخ الاجتماعى لبطل من الأبطال فى إطار أحداث مجتمعه.

وعلى أية حال، فكل من التاريخ والأدب تسجيل لأشكال الحياة الإنسانية من خلال منظور وجدانى.

ولا شك أن الاهتمام المعاصر بالأدب والتاريخ فى الثقافة العربية سوف يكشف النقاب عما حمله التراث الأدبى من أشعار وحكايات وأمثال ونوادر ووصف لمجالس العرب، وسوف يكشف هذا الاهتمام العلمى عن جوانب عديدة غفل التاريخ العربى عن ذكرها.

فالأدب ـ وبخاصة الأدب الشعبى نظراً لطبيعة مادته ومصادر إبداعه ـ سجل فنى لحياة الإنسان.

بل إن التعاون الخلاق بين دارسى الأدب الشعبى والتاريخ وبين دارسى الثقافة العربية والثقافات غير العربية سوف يكشف عن المقومات والمكونات الأساسية؛ للتواصل الثقافى الذى تحقق عبر حقب التاريخ بين الثقافة العربية وغيرها من ثقافات وبنظر مقارن يكشف عن وحدة الإبداع العربى وتنوعه وثرائه بين الثقافات الإنسانية المتعددة.

وعلى أية حال، فإن الجهود المبذولة فى الكشف عن مقومات التاريخ فى الأدب وتواصل الثقافة العربية... هى كما قيل فى المثل السائر الذى أورده الميدانى فى مطلع قصة الزباء الشهيرة ـ «**خطب يسير فى خطب كبير**».

وهو مطلع قصة الزباء التى أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال جـ ١ ص ٣٢٥ ـ ٣٢٩ والتى ننقلها هنا بنصها الآتى:

«قال قصير بن سعد اللخمى لجذيمة بن مالك بن نصر الذى يقال له جذيمة الابرش، وجذيمة الوضاح. والعرب تقول للذى به البرص، به وضح، تفادياً من ذكر البرص. وكان جذيمة ملك ما على شاطىء الفرات. وكانت الزباء ملكة الجزيرة، وكانت من أهل باجرمى، وتتكلم بالعربية، وكان جذيمة قد وترها بقتل أبيها، فلما استجمعت امرها، وانتظم شمل ملكها، أحبت ان تغزو جذيمة، ثم رأت ان تكتب إليه أنها لم تجد ملك النساء إلا قبحاً فى السماع، وضعفاً فى السلطان، وانها لم تجد لملكها موضعاً، ولا لنفسها كفؤاً غيرك، فأقبل إلى لاجمع ملكى إلى ملكك، واصل بلادى ببلادك، وتقلد امرى مع امرك. تريد بذلك الغدر. فلما أتى كتابها جذيمة، وقدم عليه رسلها، استخفه ما دعته إليه، ورغب فيما اطمعته فيه، فجمع اهل الحجا والرأى من ثقاته، وهو يومئذ ببقة من شاطىء الفرات، فعرض عليهم ما دعته إليه وعرضت عليه، فاجتمع رأيهم على أن يسير إليها فيستولى على ملكها، وكان فيهم قصير، وكان أريباً حازماً أثيراً عند جذيمة، فخالفهم فيما اشاروا به وقال: **رأى فاتر وغدر حاضر**. فذهبت كلمته مثلاً. ثم قال لجذيمة: الرأى ان تكتب إليها، فإن كانت صادقة فى قولها فلتقبل إليك، وإلا لم تمكنها من نفسك، ولم تقع فى حبالتها، وقد وترتها وقتلت اباها. فلم يوافق جذيمة ما اشار به. فقال قصير:

إنى امرؤ لا يميل العجز ترويتى

إذا أتت دون شىء مرة الوذم

فقال جذيمة: لا، ولكنك امرؤ **رأيك فى الكن لا فى الضح**. فذهبت كلمته مثلاً. ودعا جذيمة عمراً بن عدى ابن اخته فاستشاره فشجعه على المسير وقال: ان قومى مع الزباء، ولو قد رأوك صاروا معك. فاحب جذيمة ماله، وعصى قصيراً فقال قصير: **لا يطاع لقصير امر**. فذهبت مثلاً. واستخلف جذيمة عمرو بن عدى على ملكه وسلطانه، وجعل عمرو بن عبد الجن معه على جنوده وخيوله، وسار جذيمة فى وجوه اصحابه، فاخذ على شاطىء الفرات من الجانب الغربى، فلما نزل دعا قصيراً فقال: ما الرأى ياقصير؟ فقال قصير: **ببقة خلفت الرأى**. فذهبت مثلاً. قال: وما ظنك بالزباء؟ قال: **القول رداف، والحزم عثراته تخاف**. فذهبت مثلاً. واستقبله رسل الزباء بالهدايا والالطاف فقال: ياقصير، كيف ترى؟ قال: **خطب يسير فى خطب كبير**. فذهبت مثلاً. وستلقاك الجيوش، فإن سارت امامك فالمرأة صادقة. وان اخذت جنبتيك واحاطت بك من خلفك فالقوم غادرون بك، فاركب العصا فإنه لا يشق غباره. فذهبت مثلاً. وكانت العصا فرساً لجذيمة لا تجارى. وإنى راكبها ومسايرك عليها. فلقيته الخيول والكتائب، فحالت بينه وبين العصا، فركبها قصير،

ونظر إليه جذيمة على متن العصا موليًا. فقال: **ويل امه حزمًا على متن العصا**. فذهبت مثلاً. وجرت به إلى غروب الشمس ثم نفقت، وقد قطعت أرضًا بعيدة، فبنى عليها برجا يقال له برج العصا وقالت العرب: **خير ما جاءت به العصا**. فذهبت مثلاً. وسار جذيمة وقد احاطت به الخيل حتى دخل على الزباء، فلما رأته تكشفت فإذا هى مضفورة الاسب فقالت: يا جذيمة، **أدأب عروس ترى**؟ فذهبت مثلاً. فقال جذيمة: **بلغ المدى، وجف الثرى، وامر غدر ارى**. فذهبت مثلاً. ودعت بالسيف والنطع ثم قالت: ان دماء الملوك شفاء من الكلب. فأمرت بطست من ذهب، قد أعدته له، وسقته الخمر حتى سكر واخذت الخمر منه مأخذها، فأمرت براهشيه فقطعا، وقدمت إليه الطست وقد قيل لها: ان قطر من دمه شيء فى غير الطست طلب بدمه. وكانت الملوك لا تقتل بضرب الاعناق إلا فى القتال، تكرمة للملك، فلما ضعفت يداه سقطتا، فقطر من دمه فى غير الطست فقالت: لا تضيعوا دم الملك. فقال جذيمة: **دعوا ما ضيعه اهله**. فذهبت مثلاً. فهلك جذيمة، وجعلت الزباء دمه فى ربعة لها، وخرج قصير من الحى الذى هلكت العصا بين أظهرهم، حتى قدم على عمرو بن عدى، وهو بالحيرة فقال له قصير: أثائر انت؟ قال: **بل ثائر سائر**. فذهبت مثلاً. ووافق قصير الناس، وقد اختلفوا، فصارت طائفة مع عمرو بن عدى اللخمى، وجماعة منهم مع عمر بن عبد الجن الجرمى، فاختلف بينهما قصير حتى اصطلحا، وانقاد عمرو بن عبد الجن لعمرو بن عدى: تهيأ واستعد، ولا تبطلن دم خالك. قال: وكيف لى بها وهى **امنع من عقاب الجو**؟ فذهبت مثلاً. وكانت الزباء سألت كاهنة لها عن هلاكها فقالت: ارى هلاكك بسبب غلام مهين غير أمين، وهو عمرو بن عدى، ولن تموتى بيده **ولكن حتفك بيدك**، ومن قبله ما يكون ذلك. فحذرت عمرا، واتخذت لها نفقاً من مجلسها الذى كانت تجلس فيه إلى حصن لها داخل مدينتها. وقالت: ان فجأنى امر دخلت النفق إلى حصنى. ودعت **رجلاً مصوراً**(١٨) من اجود اهل بلاده تصويراً، واحسنهم عملاً، فجهزته واحسنت إليه وقالت: سر حتى تقدم على عمرو بن عدى متنكراً فتخلو بحشمه، وتنضم إليهم، وتخالطهم، وتعلمهم ما عندك من العلم بالصور، ثم اثبت لى عمرو بن عدى معرفة، **فصوره جالساً**، وقائماً، وراكباً، ومتفضلاً، رمتسلحاً بهيئته ولبسته ولونه، فإذا احكمت ذلك فأقبل إلى. فانطلق المصور حتى قدم على عمرو بن عدى، وصنع الذى أمرته الزباء، وبلغ من ذلك ما أوصته به، ثم رجع إلى الزباء بعلم ما وجهته له من الصورة على ما وصفت وأرادت ان تعرف عمرو بن عدى فلا تراه على حال إلا عرفته وحذرته وعلمت علمه. فقال قصير لعمرو بن عدى: اجدع انفى، واضرب ظهرى ودعنى وإياها. فقال عمرو: ما أنا بفاعل، وما انت لذلك مستحقاً عندى. فقال قصير: خل عنى اذن وخلاك ذم. فذهبت مثلا. فقال له عمرو: فأنت أبصر. فجدع قصير انفه، واثر آثاراً بظهره فقالت العرب: **لمكر ما جدع قصير أنفه**. وفى ذلك يقول المتلمس:

وفى طلب الاوتار ما حز انفه

قصير ورام الموت بالسيف بيهس

ثم خرج قصير كأنه هارب، واظهر ان عمرواً فعل ذلك. وأنه زعم أنه مكر بخاله جذيمة، وغره من الزباء. فسار قصير حتى قدم على الزباء فقيل لها ان قصيراً بالباب، فأمرت به، فأدخل عليها، فإذا انفه قد جدع، وظهره قد ضرب فقالت: ما الذى ارى بك يا قصير؟ قال: زعم عمرو انى قد غررت خاله، وزينت له المصير اليك، وغششته، ومالأتك، ففعل بى ما ترين، فأقبلت إليك وعرفت إنى لا أكون مع أحد هو أثقل عليه منك. فأكرمته، واصابت عنده من الحزم والرأى ما أرادت. فلما عرف أنها استرسلت إليه، ووثقت به قال: إن لى بالعراق اموالاً كثيرة، وطرائف، وثياباً، وعطراً، فابعثينى إلى العراق لأحمل مالى، وأحمل إليك من بزورها وطرائفها وثيابها وطيبها وتصيبين فى ذلك ارباحًا عظامًا، وبعض ما لا غنى للملوك عنه. وكان أكثر ما يطرفها من التمر الصرفان، وكان يعجبها. فلم يزل يزين ذلك، حتى اذنت له، ودفعت إليه اموالاً، وجهزت معه عبيداً. فسار قصير بما دفعت إليه، حتى قدم العراق، وأتى الحيرة متنكراً فدخل على عمرو فأخبره الخبر وقال: جهزنى بصنوف البز والامتعة، لعل الله يمكن من الزباء، فتصيب ثأرك، وتقتل عدوك، فأعطاه حاجته، فرجع بذلك إلى الزباء، فأعجبها ما رأت، وسرها وازدادت به ثقة، وجهزته ثانية، فسار حتى قدم على عمرو فجهزه وعاد إليها. ثم عاد الثالثة وقال لعمرو: اجمع لى ثقات اصحابك، وهيىء الغرائر والمسوح، واحمل كل رجلين على بعير فى غرارتين، فإذا دخلوا مدينة الزباء أقمتك على باب نفقها، وخرجت الرجال من الغرائر(١٩) فصاحوا بأهل المدينة فمن قاتلهم قتلوه، وإن اقبلت الزباء تريد النفق جللتها بالسيف. ففعل عمرو ذلك، وحمل الرجال فى الغرائر بالسلاح، وسار يكمن النهار ويسير الليل، فلما صار قريبًا من مدينتها تقدم قصير فبشرها وأعلمها بما جاء به من المتاع والطرائف وقال لها: **آخر البز على القلوص**. فأرسلها مثلاً. وسألها ان تخرج فتنظر إلى ما

جاء به. وقال لها: جئت بما صاءَ وصمت. وذهبت مثلا. ثم خرجت الزباء فأبصرت الابل تكاد قوائمها تسوخ فى الارض من ثقل احمالها، فقالت: ياقصير:

ما للجمال مشيها وئيدا

أجندلا يحملن ام حديدا

ام صرفانا تارزا شديدا

فقال قصير فى نفسه: بل الرجال قبضًا قعودا. فدخلت الابل المدينة، وكان بيده منخسة، فنخس بها الغرارة فأصابت خاصرة الرجل الذى فيها فضرط فقال البواب بالرومية: (بشنب ساقا) يقول، **شر فى الجوالق**. فأرسلها مثلا. فلما توسطت الابل المدينة أنيخت، ودل قصير عمراً على باب النفق الذى كانت الزباء تدخله، وأرته إياه قبل ذلك، وخرجت الرجال من الغرائر فصاحوا بأهل المدينة، ووضعوا فيهم السلاح، وقام عمرو على باب النفق؛ وأقبلت الزباء تريد النفق فأبصرت عمرو فعرفته بالصورة التى صورت لها، فنضت خاتمها، وكان فيه السم وقالت: **بيدى لا بيد ابن عدى**. فذهبت كلمتها مثلا. وتلقاها عمرو فجللها بالسيف، وقتلها، وأصاب ما أصاب من المدينة واهلها، وانكفأ راجعاً إلى العراق. وفى بعض الروايات، مكان قولها: أدأب عروس ترى؟ أشوار عروس ترى؟ فقال جذيمة: أرى دأب فاجرة غدور بظراء تفلة. قالت: **لا من عدم مواس، ولا من قلة أواس، ولكن شيمة من اناس**. فذهبت مثلاً.

الهوامش

(١) راجع: خير الدين الزركلى/ الأعلام - بيروت، ١٩٦٩، ط ٣، حـ ٣، ص ٧٢ والموسوعة العربية الميسرة، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥ ومحمد فريد أبو حديد/ زنوبيا - ط ٧، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ وقد تناول الاستاذ محمد فريد أبو حديد شخصية زنوبيا تناولاً روائياً جمع بن التصور الفنى الروائى وبين الأحداث التاريخية، مع ما يحوط شخصيتها من غموض تاريخى.

(٢) قدم المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين) ت: ٣٤٦ = ٩٥٧ فى كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر» دار الاندلس بيروت ١٩٦٦ حـ ٢ ص ٧٢ وما بعدها - شخصية الزباء تقديماً تاريخياً يرقى إلى مستوى الرواية الفنية لأحداث حياة الزباء.

(٣) راجع قصة هذين المثلين وغيرهما من أمثال قيلت خلال سرد حياة الزباء فى: مجمع الأمثال لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى الميدانى - توفى ١١٢٤م. منشورات دار الحياة بيروت ١٩٦١، حـ ١، ص ٣٢٥ - ٣٢٩. وفى نهاية هذا المقال سوف أقدم النص الكامل لقصة الزباء كما أوردها الميدانى فى مجمع الأمثال.

(٤) محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوى، قصص العرب، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٧١ - ١٩٧٢ - أربعة أجزاء. وراجع أيضاً مؤلفانهم عن: أيام العرب فى الجاهلية: دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٤٢، وأيام العرب فى الإسلام، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط ٣، ٦٨.

(٥) صفوت كمال/ مناهج بحث الفولكلور العربى، بين الأصالة والمعاصرة - مجلة عالم الفكر، المجلد السادس العدد الرابع/ الكويت، يناير - مارس ١٩٧٦ ص ١٧٣ - ٢١٠.

(٦) المسعودى/ مروج الذهب ومعادن الجوهر، حققه وضبطه أسعد داغر، دار الاندلس بيروت ١٩٧٣، حـ ٢، ص ٢٥٠ وما بعدها - جـ ٣، ص ٣٨٩ وما بعدها.

(٧) القزوينى/ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدم له وحققه/ فاروق سعد، دار الآفاق الحديثة بيروت ١٩٧٣.

(٨) راجع: صفوت كمال/ الحكايات الشعبية الكويتية: دراسة مقارنة - وزارة الإعلام، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٨٦.

(٩) راجع:

(أ) سهير القلماوى/ ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.

(ب) عبد الصاحب العقابى/ ديوان ألف ليلة وليلة، (كتاب مجلة التراث الشعبى، ١). بغداد ١٩٨٠، فقد حقق المؤلف فى هذا الديوان ما ورد من الأشعار فى ألف ليلة وليلة.

(١٠) أحمد كمال زكى، الأصمعى - «مجلة عالم الفكر»، م ١٣، ١٤ ابريل - يونيو ١٩٧٢ - ص ٢٢٧: ٢٥٨.

الأصمعى (سلسلة أعلام العرب، ١٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ١٩٧٧.

(١١) البخلاء للجاحظ، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجرى، (سلسلة ذخائر العرب، ٢٣) دار المعارف بمصر، ص ١٨.

(١٢) الموسوعة العربية الميسرة، ص ٥٩١.

(١٣) عبد الحميد يونس/ الأدب الشعبى عند ابن خلدون، بحث معاد نشر بكتاب «دفاع عن الفولكلور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ ـ ص ١١٧ ـ ١٣٣ .

(١٤) المرجع السابق ص ١٣٠ .

(١٥) حسن الساعاتى/ المنهج العلمى فى مقدمة ابن خلدون، من أعمال مهرجان ابن خلدون، المركز القومى للبحوث الاجتماعية القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٣ ـ ٢٢٧ .

(١٦) المقريزى/ المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثا»، دار التحرير للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .

(١٧) عجائب الآثار فى التراجم والأخبار.

(١٨) يتبين لنا من ذلك أن مفهوم التصوير ورسم الأشخاص كان شائعًا فى عصرها. وكان تسجيل صور الشخصيات ورسم جوانب من حياتهم، وسيلة من وسائل التعرف على أسلوب تفكيرهم وطرائق سلوكهم.

(١٩) تذكرنا هذه الحكاية بحكاية على بابا والأربعين حرامى الشائعة فى تراثنا الشعبى العربى.. كما تثير فى الذاكرة قصة حصان طروادة الخشبى، بل تذهب بنا إلى الحكاية المصرية القديمة التى تروى عن «تحوتى» القائد العسكرى المصرى أحد قواد الملك تحوتمس الثالث ١٤٦٨ ـ ١٤٣٦ ق. م، وسادس ملوك الأسرة الثامنة عشرة. الذى تزوج بعد موت أبيه تحوتمس الثانى من بنت عمته حتشبسوت، وكان صبيًا لا يبلغ الثامنة من عمره، وقام الاثنان باعتبارهما شريكين فى العرش بحكم مصر، ولكن لم يمض أكثر من أربع سنوات حتى استقلت حتشبسوت بالحكم، وتركت تحوتمس الثالث قابعاً فى داره بوصفه زوجًا للملكة فقط. وبعد ١٨ سنة استطاع تحوتمس أن يقضى على الملكة، واستقل بالعرش وسجل لنفسه فى التاريخ بطولات قل أن فاز بها فرعون آخر. وقد ترك لنا التاريخ حوليات تحوتمس الثالث. وتحمل تلك الحوليات معلومات عديدة عن الكثير من الحياة الاجتماعية والتقدم الحضارى. وكان يكتب هذه الحوليات كتاب ملحقون بالجيش علاوة على ما سجل على جدران المبانى التى أمام قدس الأقداس لمعبد الكرنك.

وتروى قصة تحوتى أحد قواد تحوتمس الثالث، أن تحوتى فشل فى الاستيلاء على مدينة يافا بعد حصار طويل ولجأ إلى الحيلة والخديعة، فأوهم أمير يافا أنه يريد المهادنة وخيانة سيده فرعون مصر وبعد أن صدقه الأمير قبل أن يذهب ومعه زوجته وابنه إلى معسكر تحوتى للاتفاق على تفاصيل الاستسلام، وفى أثناء الحديث أسرع بعض الضباط من المصريين بتقييد أمير يافا، ونفذ تحوتى حيلته بأن وضع مائتى جندى مدججين بأسلحتهم فى مائتى غرارة واختار خمسمائة جندى لحملها إلى داخل المدينة، مدعياً أنها جزية يقدمها إلى أمير المدينة. وسار الموكب يتقدمه سائق عربة الأمير حتى دخلوا إلى المدينة وهنا هاجموا أهلها واستولوا عليها وأسروا أعداداً كبيرة منهم. وأرسل تحوتى إلى ملكه تحوتمس الثالث رسالة يقول فيها. «قلتهنأ، لقد سلم إليك والدك آمون العظيم أمير يافا وكل قومه ومدينته كذلك. أرسل رجالاً ليحملوهم أسرى حتى تملأ معبد أبيك آمون ملك الآلهة بالعبيد ذكوراً وإناثاً، أولئك الذين أصبحوا صرعى تحت قدميك إلى أبد الآبدين».

وقد ذكر د. عبد المنعم أبو بكر أن هذا النص ورد على بردية هاريس رقم ٥٠٠ المحفوظة فى المتحف البريطانى. راجع عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، جمهورية مصر العربية، وزارة الثقافة والإعلام الشركة المصرية للطباعة والنشر، ص ١٧٧ ـ ١٧٨ .



د. غراء مهنا

«لزمن طويل طويل طويل، بعد أن اختفى الشعراء
ظلت أغانيهم تهيم فى الشوارع»
Charles Trenet, L'âme des Poétes

منذ انتشار الطباعة بدا الإنسان مسكوناً بشعور بالندم على عالم «اللمس والسمع»، فمنذ نهاية القرن الثامن عشر تغيرت أشياء كثيرة، وخلال السنوات القليلة الأخيرة بدأنا نتجه من جديد إلى الأدب الشفوى، إلى سماع الأصوات البدائية التى يبدو أن الناس قد أصبحوا صمًّا بالنسبة لها ـ إن هذا الأدب يجب أن يناضل حتى لا يفنى أمام الغزو الجديد للتكنولوجيا والكمبيوتر وتطور العلوم. ونشاهد عودة جبرية للشفوية، وتصبح الدراسات المخصصة لها فى تزايد مستمر.

ونشير إلى أهمية الدور الذى لعبته الآداب الشعبية والفولكلور فى تاريخ الإنسانية. إن كلمة «فولكلور» التى ابتدعها W.J.Thoms عام ١٨٤٦ اشتقاقًا من كلمة "FOLK" أى «شعب» و "Lore" وهى كلمة قديمة تشير إلى «المعرفة»، تتعلق بمجموعة من العادات.

إن الشعر الشعبى هو جزء من التراث الثقافى، وهو عنصر إخبارى عن الحياة التى يعيشها أو يحلم بها شعب ما، ولقد نشأ بغرض الترفيه مصحوباً أو غير مصحوب بالموسيقى، وأصبح، بفضل الإيقاع الجميل، وبفضل الأسلوب البسيط الواضح، وسيلة الثقافة الوحيدة والمصدر الرئيسى للمعلومات للطبقة الشعبية، التى هى فى غالب الأمر أمية هو، إذن، قدرة خلاقة تلقائية وبدائية لشعب ما، أى مجهولة الهوية، لا صاحب له وهو، أيضًا، جماعى. ويجب أن نستنتج من ذلك ثلاثة مفاهيم:

- مفهوم الخلق الجماعى أو الشعبى.
- مفهوم الشفهية.
- مفهوم الشعر [illegible] المبكر، الذى لا يحمل أى تأثير أضافته المدرسة أو المهنة.

١ ـ الخلق الجماعى أو الشعبى

إن مفهوم الشعر الشعبى (الجماعى والتلقائى) على العكس من الشعر الأدبى (الذى هو نتاج إرادة فردية)، مفهوم نظرى بحت، فهذا الشعر يجهله الشعب الذى يعتبر كل شئ مفهوماً بالنسبة له أغنية ـ ونذكر أن كلمة «شعب» لا تحمل المعنى الذى أكسبه إياها الفولكلوريون فى نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠؛ فكلمة شعب تعنى الجماعة بأكملها وليس الطبقة الدنيا فى هذه الجماعة، ويبدو الشعب كأنه كيان محدد أو كائن جماعى، وبالنسبة لـ M. Van Gennep فإن كلمة «شعبى» لا تعنى أى تأكيد للأصل، ولكنها تعنى فقط ما يحدث للشعب، فالأغنية ليست شعبية فى حد ذاتها تبعاً لأصلها، لكن نتيجة لدرجة تكيفها مع أفكار وأذواق ووسائل التعبير الشعبى.

ومن الممكن أن نستنتج عدة درجات من «الشعبية»:

ـ شعر نشأ تلقائيًا داخل الطبقات الشعبية، وهو مجهول الهوية.

- شعر انتشر انتشاراً جماهيرياً واسعاً.

- أغنية تصبح شعبية عندما لا نعّد نتذكر أصلها.

- «شعبى» يعنى أنه ينتمى إلى الشعب، أو ينبثق منه، أو يعجبه، أو بمعنى أشمل ينتمى إلى أكبر عدد، أو إلى الجماعة بصفة عامة.

إن ما نعنيه إذن بالشعر الشعبى هو تلك الأغانى التى تداولتها الذاكرة الشعبية وحدها لفترة طويلة، والتى جمعت أولاً بأعداد صغيرة، ثم بأعداد كبيرة عن طريق الهواة والموسيقيين والفولكلوريين، وهى نصوص غالباً ما تكون مجهولة الأصل، محفورة فى ذاكرتنا، هدهدت طفولتنا، وصاحبت ألعابنا، وهى جزء لا يتجزأ من التراث الشعرى لكل بلد.

٢ - النقل عن طريق المشافهة

إن الشفهية تحتل مكاناً مهمًا فى النظريات الخاصة بالأغنية الشعبية، لنقل الذكريات التاريخية والأساطير والملاحم أو مجرد أشعار بسيطة عن الحب.

ويؤكد Jospeh Bédien على ضعف وقصور الذاكرة، فبالنسبة إليه لا توجد تقليدية تاريخية شفهية، فالتاريخ لا يوجد إلا بالكتابة: «إن الإنسان التلقائى، الطفل أو البدائى، يقلد بتلقائية ما يراه، ويعبر بحركات جسده، وخاصة يديه، عن الأفعال أو الأفكار التى يحاول توصيلها «ومن هنا ينشأ نظام بدائى للتعبير، الأسلوب اليدوى الذى يتحول تدريجيًا، عندما تتحضر الجماعة، إلى أسلوب شفهى ثم إلى أسلوب مكتوب» .(١)

إن الأدب الشفهى يعتبره البعض (أدباً هامشياً)، (خارج الأدب) أو (عكس الأدب) فهو نتاج طبقة شعبية تعطيه وضعاً متدنياً، فكثيرون يرفضون وجود شعر شعبى، ولا يعتقدون فى الخلق الجماعى، ويتشككون فى الشفهية، فمثلاً يكتب Edgar Piguet: «إن الشعر الشعبى أسطورة، فالشعب لم يبدع أبداً، وهو لا يفعل شيئاً سوى أنه يستعيد ويقلد ما تخلقه المراكز الحضارية، ولذلك فإن ما يسمى بالأغانى «الشعبية» ما هو إلا تقليد لتيمات وأشكال أدبية» . (٢)

ويؤكد Pierre Kohler العكس فيقول:

«فى منتصف القرن ١٩ فى منطقة Basse Bretogne (باس بريتانى) كنا نستمع إلى الفلاحين يرتجلون، كل واحد بدوره أو بطريقة جماعية، أغنية مناسبات ذات نغمة تقليدية» (٣) .ونستطيع أن نؤكد أن العقلية الشعبية، بشعورها الجماعى وخضوعها لقوى الطبيعة الخفية، قد ساهمت فى إثراء الخيال والإبداع الفنى.

إن الأغنيات الشعبية الفرنسية هى «نصوص مكتوبة» لتكوينات شفهية حتى يتم تثبيتها فى ذاكرة المنشدين. والسؤال الذى يطرح نفسه: هل هذه النصوص الشفهية تأثرت بالكتابة؟

٣ - شعر طبيعى أم بكر؟

إن جميع القصائد التى تنتمى إلى التراث الشفهى جمعت نصوصها التى ترجع إلى الذاكرة الجماعية؛ ولكن هذا الحفظ عن طريق النقل الشفهى، وعن طريق الذاكرة، قد تم إضافة بعض التعديلات إليه، حتى لو كانت بعض هذه التعديلات لا إرادية أو تلقائية. إن النصوص القديمة قد تركت، وتم الاستعانة بنصوص أكثر حداثة، قد تكون تعرضت للتحريف بقصد أو بدون قصد، وهكذا يتم تحريف الأغانى القديمة، كما نشاهد اتجاهاً مستمراً لكثير من الأغانى الشعبية والأدبية. ولقد بدأت عمليات جمع الأغانى الشعبية عن طريق بعض الهواة أو الدارسين الذين أضافوا إليها بعض العلامات الأدبية.

إن النص الشعبى الشفهى يسمح، بل يتطلب، نصاً متعدد الأشكال قبل تثبيته عن طريق الكتابة. والنص المكتوب، حتى لو كان مبنياًعلى نص شفهى، يبقى ثابتاً لايمكن تغيير تكوينه، أو تحريف معناه، أو وسائله التعبيرية، أو عباراته وألفاظه.

ويحدد Pacal Zumthor خمس عمليات، هى - فى الواقع - مراحل تكون القصيدة الشعبية:

أ) الإنتاج.

ب) النقل.

جـ) الاستقبال.

د) الحفظ.

هـ) التكرار والإعادة. (٤)

كما يستنتج عدة أشكال للشفهية:

- شفهية أولية أو بدائية مباشرة نقية دون أى اتصال مع الكتابة.

- شفهية مختلطة توجد مع الكتابة.

- شفهية تم إدخالها فى وسائل الإعلام بطريقة ميكانيكية.(٥)

والشعر الشعبى يعمل بوصفه شفهية أولية ومختلطة وضمن وسائل الإعلام. هذا النتاج الأدبى - الذى يتم إعطاؤه عادة مكاناً هامشياً كما تبين المسميات التى تطلق على - "Intra

"Littérature"، "Para - Littérature" أو "Contre - Littérature" ـ يمتلك خاصية أساسية؛ فهو لا يعد نقلاً لميراث قديم وثابت، ولكنه عملية خلق وإعادة خلق مستمرة سواء بالتقليد أو النقل أو الاختراع.

إن هذا الشعر الشعبى كان منذ فجر الزمان أول أغنية حب أو حرب أو دعاء، العبارة الأولى التى انبثقت من قلب الإنسان، وأكثر أشكال هذا الأدب البدائى حرية وتلقائية، فالإنسان فى الحقول يمجد محبوبته، ويغنى للطبيعة وجمالها، يحركه دافع تلقائى، وأغانيه ماهى إلا تعبير عما يختلج فى صدره من مشاعر.

هذه الأغانى التى جاءت من أعماق الذاكرة الجماعية، هل لها شكل محدد؟ للإجابة على هذا السؤال قمنا بدراسة نماذج من الشعر الشعبى الفرنسى والفارسى والجزائرى؛ وهذه النماذج قد يبدو اختيارها عشوائياً، ولكن فى الحقيقة هناك سببان لهذا الاختيار:

أولهما: أننا نعتقد أن اتساع أو تعدد الأمثلة والنماذج، التى تمثل ثلاث بلاد تنتمى إلى ثلاث قارات مختلفة: أوروبا وإفريقيا وآسيا، وإلى ثلاث حضارات مختلفة قد يسمح لنا بتعميم ما نصل إليه من نتائج.

ـ والسبب الثانى يبدو ثانوياً، وهو وجود هذه النصوص الشعبية للبلدان الثلاثة بلغة واحدة، وهى الفرنسية (الشعر الجزائرى والفارسى مترجم) مما يسهل عملية البحث.

هذا الشعر الشعبى الذى يدخل فى حياة الإنسان منذ ميلاده وحتى مماته، والذى يبدو باعتباره عملية إبداع فولكلورى لشعب، هل يختلف من بلد إلى بلد آخر، أم يحتفظ بنموذج مشترك؟

سنحاول تحديد هذه النصوص الشعبية ببعض الأفكار الرئيسة، كما سنحاول استخلاص العوامل المشتركة أو العلامات الرئيسة (اللغة والتيمات والشكل).

وهنا نلاحظ ثلاثة أنواع رئيسة من التكرار والترادف فى هذه النصوص الشعبية:

أولاً: تكرار المفردات اللغوية

يتميز هذا الشعر الشعبى ببساطة أساليب التعبير، وغياب الفردية، وهو يستخدم بصفة عامة الأسلوب اللغوى العام والبسيط والمباشر فتقتصر مفرداته اللغوية على كلمات شائعة ملموسة، تشير إلى الأشياء البسيطة فى الحياة اليومية. فهو يمتلك إذن صفة البساطة غير الشخصية، ولغته بسيطة، فهى لغة الشعب التى يمارسها ويفهمها.

والشعر الشعبى فى إيران مصاغ بصفة عامة بلغة عامية، أو لغة فصحى متأثرة بالعامية، لذلك فهو يسمى الشعر الـ (Bâzâri) (أى شعر لغة البازار أو السوق). وفى شمال إفريقيا، فى بلاد المغرب العربى، يوجد عدد غير محدود من الشعر الشعبى العربى الذى تم نشر القليل منه. ونجد المفردات اللغوية نفسها تتكرر فى هذه النصوص الشعبية للبلاد المختلفة.

(أ) المفردات اللغوية الخاصة بالحيوانات والطيور

ـ لعب الحيوان دوراً مهمًا فى هذا الشعر؛ ففى الجزائر تصبح المحبوبة غزالاً:

«آه لحالى منذ تركتنى هذه الغزالة!» (٦)

ـ وفى مثال آخر:

«اللهم واسنى من فقدان غزالة الغزلان». (٧)

ـ والمحبوبة هى أيضاً أنثى النسر أو الصقر:

واسونى يا أصدقائى من فقدانى

تلك «التى تشبه الصقر فى عليائه». (٨)

ونلاحظ أن هذه الحيوانات يعيش معظمها فى الصحراء.

ـ أما الحصان فيمثل بالنسبة للعربى الصديق الوفى:

«افتح قلبك لى ياجوادى وكن متفهماً

باسم المسيح ابن مريم العذراء

وباسم النبى محمد قل لى مايؤلمك

أى قسوة فى تجاهل سبب ألمك

لم أجد شافياً لآلامك» (٩).

ـ وكثيراً ما يمتدح العربى حصانه:

«إن جميع الجياد تعرف شهرتك

وجميع الفرسان المتزينين بأجمل الثياب يتغنون بقوتك وهم يعزفون الناى». (١٠)

ـ والحصان كثيراً ما يكون خرافياً، كما فى الحكايات الخيالية، فهو يطير فى الهواء؛ إذ يقول الشاعر الشعبى:

«حصانى الرمادى الذى يشبه الصقر

يحملنى فى العلياء». (١١)

ـ وأحياناً يكون هذا الحصان مهرًا صغيراً:

«آه يا سيدى.. كم أود أن أمتلك مهراً

يكون صهيله ممتعًا، وتحمل مؤخرته آثار الركاب فتكون أحياناً دامية». (١٢)

ـ ويلعب الحصان دوراً مهماً فى الخيال الشعبى الفرنسى:

«قولى لى يا أمى ويا صديقى

لماذا يبكى الخدم هنا؟

يا ابنتى لقد أغرقوا أجمل جيادنا وهم يغسلونه

ولماذا يا أمى ويا صديقى

يبكون هكذا من أجل حصان؟

فعندما يعود الملك رينو

سيحضر معه أجمل الجياد». (١٣)

ـ وفى مثال آخر:

«جميع جياد الملك

يستطيعون الشرب سوياً». (١٤)

ويمثل الكلب بالنسبة إلى الأوروبى قيمًا نبيلة للإخلاص والصداقة، وهو يستخدمه فى الصيد، فيقول الشاعر الشعبى:

«روسل لديه ثلاثة كلاب ضخمة

أحدهم يطارد الأرنب البرى

والثانى يطارد الأرانب

أما الثالث فهو يهرب حينما ينادى عليه». (١٥)

ـ ومن النادر أن نجد الكلب فى الشعر الشعبى العربى لأنه ذو دلالة غير محببّة، ولكننا نجده فى الشعر الفارسى:

«لقد ذهب ثم حضر كلبه». (١٦)

ـ وهناك مثال آخر:

«استمع إلى الكلب يقول لك: من أجلك أنبح هَوْهَوَ وأفزع اللص». (١٧)

وتوجد الحيوانات بكثرة فى هذه النصوص الشعبية، فنجد على سبيل المثال لا الحصر: الخروف، الجمل، القط، الحمار، الأسد، الدجاجة، السلحفاة، الضفدعة، الفأر... إلخ.

ولنقرأ معًا هذه الأغنية الفارسية المخصصة للأطفال، والتى تعدد الحيوانات الواحد تلو الآخر:

«كان يوجد مرة

تحت القبة السماوية

عجوز معلقة

كان الحصان يقوم بعمل الزيات

وكان الحمار يقوم بعمل الدوار

وكان الكلب يقوم بعمل الجزار

وكان القط يقوم بعمل الفاكهى

والجمل، يقوم بعمل اللباد

والناموسة، بعمل الراقص

والعنكبوت يرقص على الحبل

والفأر يدير بكرة الخيط». (١٨)

ـ وترمز الطيور إلى (الحرية) وتقوم بحمل الرسائل بإخلاص:

«آه ياعصفورى ذو الأجنحة الزرقاء

استمع إلى كلماتى:

احمل رسالتى فى الساعة القادمة!

واحفظ جيداً ما سأسره إليك

ولا تحرف أبداً كلماتى

إنى أكلفك بمهمة

آه ياعصفورى

ستقودك حتى أودچا

ستكون بالقرب من صديقتى

وستعطيها إشارة». (١٩)

ـ ونجد فى هذا الشعر الشعبى مختلف أنواع الطيور: اليمام، الحمام. الغربان... إلخ:

«كل طيور العالم يأتون للترفيه

السمان واليمام

والحجل الجميل

وحمامتى الجميلة

التى تغنى ليل نهار». (٢٠)

ـ ولكن البلبل له مكانة خاصة، فنقرأ فى أغنية شعبية

فارسية ما يلى:

«يا إلهى إن قلبى يحترق عند التفكير

فى حصيرة حجرتك

فى بلبل حديقتك». (٢١)

- ونجد فى الشعر الشعبى الجزائرى المثال التالى:

«إن نغمة صوتك تختلط بغناء البلبل

وأجد ذلك مبعثاً للسرور». (٢٢)

- وفى أغنية فرنسية شهيرة نقرأ ما يلى:

«غنى يا بلبل غنى

فأنت قلبك سعيد». (٢٣)

ب) المفردات اللغوية الخاصة بالنبات

نلاحظ فى هذه النصوص وجود النبات بكثرة:

«إن الأعشاب من كل نوع تتوفر فى هذه الأماكن وتحملها الأرض كأزهار متفتحة». (٢٤)

- إن كل أنواع النبات من زرع وأزهار ذات رائحة زكية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحبوبة:

«أتمنى أن تغرق مياهك حدائقى

وتزهر وتخضر زرعى». (٢٥)

- وفى مثال آخر:

«إنك تشبهين الشجرة المتوازنة فوق جذورها». (٢٦)

- وكثيراً ما تكون المحبوبة نخلة خاصة عند الجزائريين:

«آه أنت التى تبدين كجذع نخلة

أرجوك أن تلقى إلى بنظرة». (٢٧)

- وفى مثال آخر:

«كانت كالنخلة التى تبدو فى الحديقة

وحيدة كبيرة ومستقيمة بين مثيلاتها». (٢٨)

- وأحياناً ماتكون المحبوبة زهرة أو وردة «محرمة»:

«لقد اعتبرتك وردة محرمة». (٢٩)

- والوردة هى أيضًا علامة للحب، ففى أغنية فرنسية نقرأ:

«غطوا بيير بالورود

وغطونى بآلاف الزهور». (٣٠)

- كما نقرأ أيضاً فى مثال آخر:

«كنت أريد أن تكون الوردة

ما تزال فى بستانها

وأن تكون صديقتى الرقيقة

ما تزال تحبنى». (٣١)

- وفى نص فارسى نجد هذه السطور:

«أنت التى ستصبحين خضرة وترفعين رأسك

سأصبح زهرة تنمو بجانبك

وإذا أصبحت زهرة تنمو بجانبى

سأصبح بلبلاً يغرد لك». (٣٢)

- وفى أغنية فارسية تغنيها الأمهات والمربيات، وهن يهدهدن أطفالهن، تصبح الطفلة زهرة:

«دودو دودو أنت زهرتى

دودو دودو يا زهرة البندق!

ستحضر والدتك

دودو يا زهرة الفستق

سيذهب والدك إلى العمل

دودو دودو يازهرة الكمون

لماذا لا تريد أن تنام». (٣٣)

جـ) المفردات اللغوية الخاصة بالإنسان

إن الإنسان هو مركز هذه القصائد الشعبية، فنجد البطل وجميع أفراد أسرته: الأب/ الأم، الأخ/ الأخت، الابن/ الابنة، الزوج/ الزوجة، الخطيب/ الخطيبة، الأب الروحى/ الأم الروحية، الصديق/ الصديقة.. وكذلك أيضًا نجد الخدم والخادمات والطهاة.. إلخ.

ويلعب كل من عامل السن (شاب/ عجوز) والنوع (ذكر/ أنثى) دوراً مهماً، كما أننا نجد أيضًا الوضع الاجتماعى، ومن الممكن تقسيم الأشخاص إلى مجموعتين وفقًا للتدرج الاجتماعى:

- مجموعة الملوك والأمراء والبارونات والسادة والنبلاء أو ما نسميهم بالأشراف.

- والشعب الذى يمارس جميع المهن: الإسكافى والنجار والتاجر والجندى والجزار والنجار والخباز والقاضى والشحاذ..

إلخ، وبين هاتين المجموعتين نجد رجال الدين: القساوسة ورعاة الكنائس وأئمة المساجد والقديسين الذين يحموننا، وكذلك التقاة.

وهى شخصيات لا أسماء لها، ونادراً ما تسمى، ولكن الجميلة، أى البطلة أوالمحبوبة، التى تلعب دوراً رئيسيًا لها أسماء، وتتمتع بصفات النبل، وهى غالبًا ما تكون من أصل نبيل.

«إن جمالك يشهد على أصلك النبيل». (٣٤)

وحتى تجوز جميع أنواع الجمال:

«الجمال العربى والوثنى والمسيحى

تجمعوا فى شخصك أيها الكائن ذو النظرة الفاترة

(............)

إن المرأة العربية يميزها جمال ساقيها

وتورد خديها

والوثنية تتميز بالعين والحاجب آه ياسادة

أما سحر المسيحية

فيكمن فى تناسق جسدها وشموخ صدرها». (٣٥)

- إن الشعر الشعبى الجزائرى يستخدم عبارات وصف الجمال المتناهى للبطلة، ويمكن أن نلخصها فى الجدول الآتى:

الحواجب: مرسومة بالحبر خطوطاً مستديرة رسمتها يد أستاذ قدير، سوداء على شكل حرف النون.

الرموش: سوداء طويلة مقوّسة.

العيون: فاترة سوداء/ عيون غزلان.

الجفون: ساحرة ومرسومة بالكحل.

الخدود: وردية تختزن ضوء القمر/ جذابة متوهجة/ لامعة/ خدود الغزلان.

الفم: مثل الخاتم أو الخاتم الذهبى.

الشفاه: بلون الدم فى آنية من البلور حمراء قانية.

الأسنان: مثل اللؤلؤ.

الوجه والجبهة: بياضهما يعمى الأبصار، ويستمدان روعتهما من الكواكب والنجوم.

العنق: يثير الدهشة، لأنه أكثر بياضًا من اللبن والعاج والفضة، وهو عنق الغزالة والمهرة.

الصدر: يشبه البلور/ كريم.

الذراع: مكشوفة.

القامة: ممشوقة عالية.

الأقدام: مخضبة بالحناء.

الجسد: كامل.

طريقة السير: متأنية.

طابع الحسن: ساحر يزين يد المحبوبة.

الوشم: من صنع صانع مشهور.

هذا الجمال «لا مثيل له لا فى الأزمنة الماضية، ولا فى الأزمنة القادمة»، والمحبوبة هى «ملكة النجوم» و «الغزالة المزينة بشباك الصيادين»، جمالها «سماوى» و «ذائع الصيت».

«جذوبة لا يمكن تجاهلها

فجمالها كامل

عين سوداء، وعنق مهرة

وخد جذاب

وردى مشرق

ورموشها طويلة». (٣٦)

هذه الصفات الجمالية تبدو متأثرة بالبيئة، والصفات العقلانية للمحبوبة أقل أهمية.

- ولا يكتمل الجمال المثالى إلا بالزينة من حلى ومجوهرات وأزياء:

- خلاخيل تزين أقدام الجميلة، يعبر رنينها عن السعادة المحيطة بها.

- خلاخيل من الفضة الحرة وأساور.

- العنق مرصع بالذهب.

- الجميلة ترتدى الحرير وقماش البروكار.

- الأحزمة والدبابيس من الذهب الخالص.

- وتبدو ثياب الغزلان لامعة، نتيجة لتكدس الحلى على الأقمشة الحريرية.

- القفاطين من الصوف الأزرق بلون البحر.

- الشعر تزينه حبات اللؤلؤ الرقيقة.

- وهى ترتدى القلائد حول الرقبة والخلاخيل تزين أقدامها.

تتكرر هذه الصورة وتنتشر بصورة واسعة، حتى أنها أصبحت لا تميز امرأة بعينها . وكثيراً ما يصف الشاعر امرأة لم يقابلها أبداً ؛ ولكنه بالرغم من ذلك يذكر اسمها فهى أحياناً عالية أو فاطيما أو زهرة أو فاترنا أو جنونة أو جنات أو خروج.

وفى الشعر الشعبى الفرنسى والفارسى لانجد مثل هذه التفاصيل، فعند الفرنسيين الجميلة هى «الشقراء» وزينتها بسيطة للغاية: «ثوب أبيض وحزام ذهبى» أو «أثواب طويلة وقبعات مربعة الشكل» . وهذه الزينات ليست ضرورية؛ فأحياناً تكون مرفوضة: «الذهب والحلى كفى»[٣٧] أو وداعاً للخمار، وداعًا للشيلان، وداعاً للحلى الذهبية والقلائد. والجميلة الفارسية لها «وجه القمر» وعيونها «كحبات اللوز» وصدرها «بللورى» وهى ترتدى خماراً من «التافتاه» و«الشادور» كما ترتدى خماراً من الحرير.

الأرقام

كثيراً ما نجد الأرقام فى هذه النصوص الشعبية: عشرون أو ثلاثون لصاً، ألف درهم، ساعتان، ستة أسابيع، فى الحادى والثلاثين من شهر أغسطس، عشر مدافع... إلخ... (..) ولكن الأرقام الأكثر شيوعًا هى تلك التى لها رمز دينى كالرقمين ٣و٧ .

١) الرقم ثلاثة: يمثل بالنسبة إلى الديانة المسيحية الثالوث المكون من الأب والابن والروح القدس. وفى علم النفس نجد الأنا والأنا العليا... وفى قصيدة فرنسية بعنوان «الأخ الأصغر روسيل» نجد الرقم ثلاثة يتكرر عشر مرات: ٣ منازل، ٣ ملابس، ٣ عيون جميلة، والثالث، ثلاثة أولاد، ثلاثة كلاب ضخمة، ثلاث قطط، ثلاث فتيات فى ثلاثة أحياء، ثلاثة دراهم.

٢) الرقم سبعة: وهو عدد أيام الأسبوع، ويرمز إلى كل يوم من أيام حياتنا. ونجد كذلك السماوات السبع، وعجائب الدنيا السبع، وحالات المادة السبع. وفى القرآن الكريم نجد فى سورة الكهف سبعة أشخاص ينامون ولايستيقظون إلا فى فجر عهد جديد، وفى سورة يوسف سبع بقرات سمان وسبع عجاف، وعند المصريين القدماء يرمز الرقم سبعة إلى الحياة الأبدية، كما نقرأ فى التوراة: سيثأر لقابيل سبع مرات، وفى قصيدة شعبية فرنسية ظلت المركب «سبع سنوات فى البحر، وفى السنة السابعة نقصت المؤن» ومر القديس نيقولا بهذا الحقل بعد سبع سنوات» .

- وفى أغنية فارسية مخصصة للأطفال نقرأ هذه الأرقام:

«الرقم ستة قنينة الحياة

والرقم خمسة مخالب الأسد

الرقم أربعة يمشى على أربعة أقدام

الرقم ثلاثة بعد ثلاثة مجار للمياه

الرقم اثنان صفيرتان لصديقة

والرقم واحد زهرة ذات أشواك» .

هذا التكرار والترادف للألفاظ لا نجده فقط على مستوى المفردات اللغوية ولكن تتكرر التيمات الموجودة فى هذه النصوص أيضاً، كما يتكرر المعنى.

ثانيًا: تكرار التيمات

تتكرر التيمات نفسها فى هذه النصوص الشعبية، ويوجد تشابه أساسى يجعل التفريق بين تيمات كل بلد شبه مستحيل، ويمكن تحديد التيمات التى تتكرر فى الأنواع التالية:

١) شعر المهنة: يتغنى به الجنود والبحارة ورعاة الغنم... ويضم الأغانى التى تردد فى وقت جنى المحاصيل، أو عند الحصاد. وكل مهنة يدوية تصاحبها عادة أغنية، ويمكننا أن نضيف أيضًا أغانى الباعة، ولكن هذا النوع من الشعر الشعبى قد اختفى «منذ أن فرضت الصناعة على الأعمال اليدوية إيقاعًا صناعياً «وأصبحت هذه الأعمال محرومة من عملية الخلق والإبداع» .

٢) شعر الحرب: نستطيع أن نميز فى شعر الحرب ثلاثة أنواع:

- شعر يحث على النضال.
- شعر يمتدح المحاربين.
- شعر يساندهم ويشجعهم عند القتال.

وهى أغان وطنية وثورية، فنجد على سبيل المثال أن بين عامى ١٩٣٦، ١٩٣٩ صاحبت الحرب الأهلية الإسبانية مجموعة من الأغانى الفولكلورية الوطنية، وفى فرنسا لعبت الملاحم وقت نابليون دوراً مهمًا.

والملاحم هى نوع من الشعر الشفوى تعرضت له الكثير من الدراسات سواء أكان قصيدة بطولية، أم شعراً سردياً، أم ملحمة حرب تحكى عن المعركة ضد الآخر، أى العدو. وتشتمل أغنية رولان - هذه الملحمة الفرنسية الشهيرة - على الكثير من المواقف السردية التى تحكى الوقائع العسكرية أو السياسية للتاريخ القومى.

وتضم الملاحم بعض الصفات العالمية المشتركة، وصفات أخرى تختلف باختلاف البيئة الثقافية. ولقد كانت المقاومة

المسلحة تمثل دائمًا فى الجزائر تيمة التعذيب والاستعمار، وتحث على الثورة ضد المحتل الإسبانى، ثم الفرنسى، وحتى التركى.

وعندما احتل الفرنسيون الجزائر عام ١٨٣٠ كانت مقاومة الأمير عبد القادر الجزائرى، والثورات التى تبعتها حتى عام ١٨٤٧، والتى اشتعلت فى جميع أنحاء الجزائر موضوعًا لأغانى المداحين الذين يحثون على الجهاد، ويدعون إلى الحرب المقدسة:

«إن الحرب المقدسة مبعث للسرور وعمل نبيل».

- ويضيف الشاعر:

«المخلصون يساعدوننا فى المعركة

دون مشاة أو فرسان سنكون

محاربين ذائعى الصيت أقوياء

يضربون العدو بالرماح والخناجر المسمومة». (٣٨)

وتشتمل القصيدة على قيمة وثائقية وتفاصيل وصفية: عدد المحاربين والضحايا، مكان القتال. ونجد تيمات الوطن، المنفى، القتال، الجهاد، ويبدو مضمون القصيدة متصلاً بالأحداث وبالتاريخ:

«إن الأول من نوفمبر ١٩٥٤ كان تاريخاً

مكتوباً بحروف من دم ونار

بإرادة الله وأعمال الرجال». (٣٩)

إن هذا الشعر هو لغة تعبر عن فكر جماعى، ويترجم الشاعر مشاعر المجموعة، ويمكن ربط هذا الشعر بشعر المناسبات، والاكتفاء بالنص الشعرى لفهم الأحداث ليس كافياً، ولكن من الضرورى البحث عن الظروف التى ظهر فيها كل نص على حدة، فنقرأ مثلاً فى قصيدة فرنسية ما يلى:

«فى الحادى والثلاثين من شهر أغسطس

رأينا سفينة حربية إنجليزية

تدفعها الريح تجاهنا

تشق البحر والأمواج

للهجوم على بوردو». (٤٠)

وهناك كثير من الأغانى الفرنسية عن سقوط الباستيل، وملاحم عن أحداث مختلفة مرت بها البلاد.

ولقد تراجعت الملاحم اليوم، لأن حضاراتنا التكنولوجية ووسائل الإعلام والاتصال قد حدّت كثيراً من هذه الأشكال الشعرية.

وليس الحرب والقتال وحدهما موضوع هذا الشعر المغنى، ولكننا قد نجد أحداثاً محلية كثيرة: مغامرات صيد، خلافات، قصائد أخرى بمناسبة الأعياد الرسمية أو الأحداث الشخصية، كالموت والميلاد، وأخرى تشير إلى شخصيات عامة (نابليون، أو أحد رجال المقاومة الجزائريين مثلاً). يتغنى هذا الشعر إذن بأحداث جماعية تعرضت لها الجماعة كحرب اندلعت أو كارثة طبيعية حلت بها.

٣) الشعر الدينى أو الصوفى: إن الشعر الشعبى الجزائرى كثيراً ما يمجد نبى الإسلام أو وليًا من الأولياء الصالحين، وكثيراً ما يعبر الشاعر عن ندمه بعد حياة الفسق والبذخ:

«يا إلهى اقبل توبتى

لقد كنت غارقاً فى الجهل والخطأ

مبتعدًا عن طريقك فى شبابى». (٤١)

- وهو يناجى الله قائلاً:

«افتح قلبى للخير واهدنى يا إلهى

وابعد عنى أعمال الشيطان». (٤٢)

وفى قصيدة شعبية فرنسية «الملك رينو» نجد الكثير من المصطلحات الدينية، ويشتمل هذا الشعر الدينى الشفوى أيضًا على الكثير من الأدعية.

٤) الشعر الخاص بالأطفال: وهو يشمل أغانى الأم أو المربية التى نهدهد بها الأطفال:

«دودو يازهرة البوليو

جاء الشحاذ وأعطيناه

خبزاً لم يعجبه

فرحل ثم جاء كلبه...». (٤٣)

ويتضمن هذا النوع من الشعر مجموعة أغنيات يقولها الآباء للصغار، وهم يأرجحونهم على ركبتيهم، أو لجعلهم يستغرقون فى النوم، أو لتشجيعهم على أن يخطوا خطواتهم الأولى، أو لتعليمهم العد على أصابع أيديهم، وأحياناً أخرى لتعليمهم أصوات بعض الحيوانات أو الطيور وأسمائها، كما فى هذه الأغنية الفارسية:

«استمع إلى عصفور الدورى يقول لك

من أجلك أقول چيك چيك

ومن أجلك أبيض بيض الصغير

واستمع إلى الحمار يقول لك

من أجلك أقول هى هان..». (٤٤)

وتمثل أغنيـة الطفل شكلاً من أشكال اللعب والتـسليـة، كالأغانى التى يقولونها للحيوان فى الأسر، أو تلك التى يردد فيها أسماء أيام الأسبوع أو حروف الهجاء، ونلاحظ سيطرة الإيقاع والنغمة واللعب بالألفاظ وتكرار الحروف الصوتية فى هذا النوع من الأغانى الخاص بالأطفال.

٥) شعر الحب والغزل: نجد فى هذا النوع من الشعر «أنا» المتكلم، وهى لا يتم ذكر هويتها. وقد تكون تجربة حية مرَّ بها أحد الشعراء وأصبحت بمرور الوقت مجهولة المؤلف. وينتشر هذا النوع من الشعر الشعبى فى إيران، فنقرأ فى إحدى الأغنيات:

«أنت التى تظهرين فى الأفق قمرًا سامياً

سأجعل من نفسى نجماً لألتف حولك

أنت الذى تريد أن تصبح نجماً ليلتف حولى

سأجعل من نفسى سحاباً وأحجبك

أنت التى ستصبحين سحابة لتخفى وجهى

سأتحول إلى مطر شديد». (٤٥)

- وقد يكون هذا الحب مصدراً للألم:

«النظرات الخفية سوف تقتلنى

هذه الجميلة هى مصدر كل آلامى». (٤٦)

- ويزيد الألم بموت الحبيبة، ويبكيها الشاعر ويعدد صفاتها ويتحدث عن قيمتها، كما فى هذه القصيدة الجزائرية:

«هى تساوى مائتى جواد من أجود الأنواع

بالإضافة إلى مئة من أجود الخيالة، وهى تساوى قطيعاً به ألف جمل وغابة من النخيل...». (٤٧)

ويستمر الشاعر فى ذكر ما تساويه المحبوبة من بلاد وصحار، وكذلك «كل ماتشمله المحيطات والمدن والقرى من خيرات». وهو من أجلها يفعل أى شئ، حتى أنه يلجأ أحياناً إلى السحر كى يكسب ودها، والمحب الفرنسى قد يعطى كل شئ من أجل الحبيبة: «سأعطيك مدينة تورين وباريس وسانت دينيس». (٤٨) وهى تقدره وترفض من أجله الأمراء والنبلاء:

«أنا لا أريد أميراً

ولا ابن بارون

أريد صديقى پيير

الذى يوجد داخل السجن». (٤٩)

يشتمل إذن هذا الشعر الشعبى على صفات مشتركة وتيمات متشابهة، بالرغم من أن كل قصيدة تكون وحدة لغوية خاصة، وتحكمها قوانينها الخاصة بها. وهذا التشابه والتكرار على مستوى المفردات اللغوية والتيمات، أى المضمون، نجده أيضًا على المستوى الشكلى، فنجد شكلاً ثابتًا، واستراتيجية هيكلية مشتركة فى هذه النصوص الشعبية.

ثالثًا: تكرار البناء الشكلى

هل توجد خصائص مشتركة فى البناء الشعرى لهذه النصوص الشعبية؛ وماذا تتضمن هذه الخصائص؟

إن الصفة التى تميز هذه الأغانى الفولكلورية هى بناؤها الشكلى لنغمة تتكرر عدة مرات تستخدم فى كل مرة كلمات مختلفة، قد تربطها القافية بعضها ببعض، أو يربطها تكرار الألفاظ نفسها، وكثيراً ما تتكرر الكلمة التى تنهى وحدة بيتية فى بداية الوحدة التالية:

....

....

....

....

....

أو على العكس من ذلك تتعدد أشكال الوحدات البيتية، وقد تتكون القصيدة من وحدة بيتية واحدة، أو عدة وحدات وتتكون الوحدة البيتية بدورها من أربع أو خمس أو ست أبيات وقد يرتفع عدد الأبيات ليصل إلى سبع أو ثمانٍ أو عشر أبيات فى الوحدة الواحدة أو المقطع الواحد.

وتتنوع نهايات الواحدات البيتية أو المقاطع، فنجد مثلاً أنه نادراً ماتستكمل الجملة التى تنهى آخر بيت فى وحدة ما فى أبيات الوحدة التالية، ولكن الشائع هو وحدة الأبيات المغلقة، التى تنتهى بانتهاء الجملة.

أحيـاناً يكون هناك متوازيات، فتنتهى المقاطع بالشكل البنائى نفسه: صفتين أو اسمين أو فعلين أو ظرفين.... إلخ.

....

....

..........................صفة

....

....

..........................صفة

أو

....

....

..........................فعل

....

....

..........................فعل

وقد تنتهى الوحدة البيتية بالأبيات نفسها، مكونة لازمة تتكرر وتنهى مجموعة الأبيات.

إن تكرار هذه الأشكال المتشابهة هو الذى يكون إيقاع القصيدة وتوجد عبارات ختامية تتكرر فى القصائد الشعبية، قد تكون تاريخاً محدداً كما فى الأغنية الجزائرية:

«هذه الأغنية ظهرت عام ألف ومائتين استكمل التاريخ بإضافة تسعين تضيف لهم الخمسة الباقية أى عام ١٢٩٥ هـ»

وهذه العبارات الختامية قد تشير إلى المناسبة التى قيلت فيها القصيدة:

«هذه القصيدة كوناها من الذاكرة فى شهر العيد الكبير ورددت هذه الأغنية فى «سيدى خالد بن سينان».

وهناك نوع آخر من العبارات الختامية يعلق فيها الشاعر الشعبى على الأغنية، ونذكر على سبيل المثال هذه العبارات التى تختم قصيدة فرنسية شعبية:

«هذه هى القصة الحزينة

لشاب فى سن الزواج

كان يذهب للقاء الفتيات

فى المساء بعد العشاء».

ونجد أيضاً عبارات تتكرر فى بدايات القصائد.

- الألفاظ المتعلقة بالاستيقاظ أو الرحيل:

«انهض من نومك وتأمل

أوراق شجرة اللوز». (٥٠)

- أو:

«رحلت إلى قبائل العرب الأشراف». (٥١)

- أو تلك المرتبطة بالعودة:

«عاد الملك رينو من الحرب». (٥٢)

- وقد تكون البدايات مثل بدايات الحكاية الشعبية:

«كان فيه ثلاثة أطفال».

- أو:

«كان فيه مرة..»

- وقد تكون البدايات أمراً أو نهياً أو دعوة أو تعجباً أو نداء مثل:

«أيها الفارس أرجوك أخبرنا...» (٥٣)

- أو:

«أبدأ عباراتى أيها السادة

بذكر اسم الله» (٥٤)

وترتبط الأبيات بعضها ببعض، وتتصل مكونة قصيدة، وذلك باستخدام طريقتين: الأولى هى الاتصال المتغير، والثانية هى الاتصال المتدرج.

أ- الاتصال المتغير:

يرتبط كل مقطع بالمقطع الذى يليه عن طريق:

- تغير لفظى، فتتكرر الكلمات أو الجمل نفسها مع تغير لفظ أو أكثر، فنجد مثلاً:

«أى المراسيل سيحضر أخباراً من أنثى النسر هذه

....

....

أى المراسيل سيحدثنى عن صديقتى

....

....

أى المراسيل سيحدثنى عن هذه الجميلة. (٥٥)

وقد يكون التغيير متدرجًا، مثل القصائد التى تذكر أيام الأسبوع أو الأرقام المختلفة فمثلاً:

«الرقم ستة آنية الحياة

الرقم خمسة........

الرقم أربعة........

الرقم ثلاثة.......

الرقم اثنين.......

الرقم واحد......(٥٦)

ـ وقد تبدأ القصيدة بذكر شيء ثم تقوم بوصفه، أو ذكر تفاصيل عنه، كما نجد فى القصيدة الجزائرية «الحديقة»، حيث يبدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

هل أصف لكم يا أصدقائى مشهد الربيع؟».

ـ ثم تتوالى الأبيات واصفة هذا المشهد من أزهار ورياحين وألوان.... إلخ.

ـ وقد يكون التغيير بالإضافة، كأن يضيف كل بيت أو وحدة أبيات عنصراً جديداً أو لفظاً جديداً:

«إحداهما أعطتنى ماءً

والأخرى أعطتنى خبزًا

وإذا أكلت الخبز

أعطيت الماء للأرض

فتعطينى الأرض عشباً

أعطيه (للعنزة)

فتعطينى لبناً». (٥٧)

وقد تتكرر الأبيات وفقًا للشكل التالى:

١ ٢ ١ ٢ + ٣ ٤ ٣ ٤ + ٥ ٦	يتكرر البيت الأول والثانى، ثم يضيف بيتًا ثالثًا ورابعًا، ثم يتكرر البيت الثالث والرابع، ونضيف بعد ذلك الخامس والسادس.. إلخ.

وهكذا تتصل المقاطع أو الأبيات بلعبة معقدة من الثوابت والمتغيرات، وننتقل إلى نوع آخر من الفصل:

ب) الاتصال المتدرج: ونجده خاصة فى الملاحم أو القصائد السردية، وهناك عدة أنواع لهذا التدرج:

ـ التدرج عن طريق السؤال وجوابه، فنجد سؤالاً يختم مقطعاً، وإجابته فى أول المقطع التالى.

ـ التدرج عن طريق تسلسل الأفكار للإقناع أو الحث على فعل شيء، كما فى هذه القصيدة الفارسية التى يحاول فيها الشاعر إقناع حبيبته بكسب صداقتها:

«سأكون صديقك لو كنت صديقتى..». (٥٨)

وقد يكون التسلسل التدريجى باستخدام كلمات تربط بين الأبيات، مثل: ثم/ فى تلك الأثناء/ وبعد ذلك... أو قد يكون التسلسل التدريجى بإضافة أحداث جديدة فى القصائد السردية.

ـ وقد يكون التدرج نتيجة لعملية التذكر وإيقاظ المشاعر، كأن يبدأ الشاعر بذكر مكان، ثم يحكى ارتباطه بهذا المكان، وما يثيره من مشاعر، كما فى القصيدة الجزائرية «أماكن» حيث يتذكر الشاعر محبوبته عندما يمر بالأماكن التى تقيم فيها قبيلتها».

ـ أو تبدأ القصيدة بحكمة أو عبارة يحاول الشاعر تفسيرها فى الأبيات التالية. ونذكر على سبيل المثال هذه القصيدة الفارسية التى تبدأ بهذه العبارات:

«إن الأيام الخوالى خير مما هو آت

إن الكنز لا يمكن اكتشافه مرتين» (٥٩)

إن التكرار والترادف هو البناء الشكلى المستخدم فى هذه النصوص الشعبية. وقد تضم القصيدة الشعبية عوامل خاصة ببلد ما تميزها عن غيرها (القصيدة الجزائرية مثلاً تستخدم عبارات ختامية وتحديد زمنى وتفاصيل مبالغ فيها فى وصف المحبوبة وهى تختلف فى ذلك عن القصيدة الفارسية والقصيدة الفرنسية)، ولكن بالرغم من ذلك تبقى هناك صفات مشتركة وخطوط عريضة تجمع بين هذه النصوص الشعبية، فنجد التعبيرات والمعانى والتيمات نفسها، ويتكرر البناء الشكلى لهذه القصائد. ونستطيع أن نلخص الصفات المشتركة التى تميز هذه القصائد الشعبية فيما يلى: اللعب بالألفاظ والكلمات، والتكرار، وسيادة الإيقاع والنغمة، وعدم ارتباطها بشخص معين. فالشاعر ما هو إلا «ناقل» أو «معبر» عن النص

لم يؤلفه حقيقة، فهو عمل مجهول الهوية، يعبر عن الخيال الجماعي، وليس المتلقى أو المستمع هو بالضرورة من توجه إليه القصيدة أو المقصود بها. والتراث الشعبى اليومى بصفة عامة، والشعرالشعبى بصفة خاصة، مهدد بالاختفاء بالرغم من الجهود التى تبذلها مراكز الفنون الشعبية والباحثون للحفاظ على هذه الكنوز، وللدلالة على ذلك سنعطى مثلاً بملحمة انتشارها فى العالم العربى فى كل من المملكة العربية السعودية ومصر والجزائر وتونس وهى السيرة الهلالية. إن نطاق انتشارها يمتد على مساحة جغرافية كبيرة من سوريا إلى بلاد المغرب، ومن البحر المتوسط شمالاً حتى المناطق الصحراوية فى الجنوب.

ولقد قام كثير من الباحثين بجمع وبحث ودراسة هذه السيرة خلال السنوات الأخيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

- فى الصعيد المصرى قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودى بجمع مئات من الساعات المسجلة نشرها بعد ذلك فى كتاب من خمسة أجزاء (السيرة الهلالية - مطابع أخبار اليوم ١٩٨٨).

- وفى تونس توجد روايات كثيرة للسيرة - كثير منها غير منشور أو صعب العثور عليه (رسائل دكتوراه غير منشورة) ولقد جمعها مجموعة من الباحثين (لوسيان سعادة ومحمد مرزوقى وغيرهم).

- وفى الجزائر جمعت نصوص من السيرة فى كل من قسطنطينة وهدنة عن طريق بروتو وروزالين جريس. ولا يمكن أن نهمل وجود روايات مكتوبة للسيرة الهلالية، فيوجد عدد كبير من المخطوطات المحفوظة فى مكتبات أوروبا (١٨٩ مخطوطاً فى برلين وحدها) وبعضها قد تم عرضه للبيع فى بعض البلاد العربية. وهناك مسرحيات عرضت مستمدة من السيرة الهلالية، ولكن بعد تحديثها، كمسرحية يسرى الجندى أبو زيد الهلالى التى أخرجها سمير العصفورى، والمسرحية التى أخرجها التونسى سمير عيادى. وفى المجال الفنى عرض الفنان التونسى إبراهيم دهاق فى ٣٣ لوحة محفورة على الخشب أسطورة السيرة الهلالية. (٦٠)

كل هذه الجهود للحفاظ على هذا النص الملحمى لا يمكن أن تمحى خطأً يؤسف له، وهو تحريف النص الشفوى عن طريق الكتابة.

إن الكتابة والفنون قد تحفظ هذه النصوص؛ ولكنها تغير من طبيعتها، فلم تعد من المنبع، مما يساعد على اختفائها.

ويشير الكاتب إدوارد لين فى عام ١٨٣٦ إلى وجود أكثر من خمسين شاعراً فى مدينة القاهرة وحدها ينشدون السيرة الهلالية (٦١). ولقد بدأ كثير من المنشدين الشعبيين فى السنوات الأخيرة فى عرض روايات مختلفة للسيرة الهلالية فى المسرح القومى والهناجر وأماكن أخرى، ولكن أين هى الرواية الأصلية؟ وأى الروايات أقرب لها؟

هل يمكننا الحفاظ على هذه النصوص الشعبية دون تدخل سواء من الكتابة أو من المنشد نفسه؟ إن النصوص الشعبية تلعب دوراً مهمًا فى تاريخ البشرية، وهى جديرة بأن نحافظ عليها، وأن نقوم بنشرها على نطاق واسع؛ ولكن كيف للناس، فى تقدمهم وتطورهم المذهل فى مجال العلوم، أن يحافظوا على عالم يختفى شيئاً فشيئاً ولا يشعرون بانتمائهم إليه؟ قد يكون هذا الشعور نفسه، أى الإحساس بأنهم يمكنهم رؤية عالم انتهى وسماع آخر فى أغانيه وعباراته، هو الذى يجذبهم إلى هذه النصوص الشعبية. يجب علينا بالطبع أن نحافظ على هذه النصوص بتدوينها، ولكن دون تحريفها أو التغيير من طبيعتها. إن ترجمة الشعر الشعبى الجزائرى والفارسى التى استخدمناها فى دراستنا هذه قد غيرت بلا شك من طبيعة هذه النصوص الشفوية، يجب أن نسهل عملية الاتصال بين الثقافات المختلفة؛ ولكن يجب أيضاً أن نحافظ على اللغات الأصلية لهذه النصوص الشعبية، فالمترجم لايكتفى عادة بالنقل من لغة إلى أخرى، ولكنه يعيد فى اللغة الثانية خلق ما يقابله فى اللغة الأصلية وهو لذلك يستخدم جميع إمكانات اللغة الجمالية والمعبرة. إن الترجمة، أى هذا الاحتكاك بين كلمة تنتمى إلى لغة مع كلمة تنتمى إلى لغة أخرى، يفقد الكلمات سحرها؛ لأن الكلمة عندما تستخدم فى لغتها الأصلية يكون لها عبير ولون ونغمة خاصة. وحتى فى النص الشفوى الذى تم تثبيته بالكتابة، فإن الشفوية، أى النص الأصلى قد يظل كامناً مستعداً للظهور إذا انتبهنا إلى وجوده. إن العودة إلى مصدر هذه النصوص وإلى عباراتها الأولى يعنى الوصول إلى سحرها. إن صوت الشاعر تسكنه آلاف الأصوات، وغناءه له صدى يتردد هنا وهناك، ولكن النص المكتوب يعبر عن صوت واحد، حتى يلتقى بذاكرة تحفظه وآذان تستمع إليه لتعيد إليه الحياة من جديد. وهى عملية صعبة؛ لأن الشفوية ليس من اليسير الحفاظ عليها والذاكرة تخوننا.

هذه النصوص، التى تخضع للذاكرة الجماعية وتنبثق من الجماعة إلى الفرد؛ يتعلق مستقبلها بقدرتنا على الحفاظ عليها، والتعاون بين الباحثين والمهتمين بها.

الهوامش

١ - Pierre Kholer, le Probleme de lo Poesie Populoire, H. Champion, 1930, P.9.

٢ - Edgar Piguet Lévolution de lo Postoerelle du XIIe siecle á mos jours, there de l'université de Beine 1924.

٣ - Pierre Kholer, op cit, P.11.

٤ - Paul Zumthor Tntoduction álo Poèsie orale, Coll Poétique, Seuil, 1983, P. 32.

٥ - Ibíd, P. 36.

٦ - Sorehel Dib, Anthologie de lo Poèie Populaire Al gerienned' expressian arabe, L'tlaren atton, 1987, P.40.

٧ - Ibid, P. 126.

٨ - Ibid.

٩ - Ibid, P. 134.

١٠ - Ibid, p. 123.

١١ - Ibid.

١٢ - Ibid, p. 103.

١٣ - La Poésie Populaire, La B: bliothéque de Poésie ed. France Loisirs t. 14, 1992, P. 20.

١٤ - Ibid, Pu9.

١٥ - Ibid, P. 32.

١٦ - Hensi Mossé, Groyonces et Couturnes Persanes, suivisde Contes et Chansans Populauies, Maisanneu ve,t II 1938, P. 493.

١٧ - Ibid, P. 494.

١٨ - Ibid.

١٩ - Saehel Dib, Op. cit, P. 130.

٢٠ - la Poésie Populaire, Op cit, P. 130.

٢١ - Henri Mosse, Op. cit, P. 494.

٢٢ - Saehel Dib, Op. cit, P. 69.

٢٣ - الأغنية الفرنسية: "Ala Claie Fantaine"

٢٤ - Saihel Dib, Op. Cit, P. 133.

٢٥ - Ibid, P.111.

٢٦ - Ibid, P. S 9.

٢٧ - Ibid, P. 81.

٢٨ - Ibid, P. 123.

٢٩ - Ibid, P. 107.

٣٠ - la Poesie Populaire, Op, cit, P. 48.

٣١ - Ibid, P. 54.

٣٢ - Henri Mossé, Op. cit, P. 494.

٣٣ - Ibid, P. 492.

٣٤ - Souhel Dib, Op. cit, P. 81.

٣٥- Ibid, PP. 9 5 - 96.

٣٦- Ibid, P. 131.

٣٧- Poesie Populaire, P. 35.

٣٨- Soehel Dib, Op. cit, P. 110.

٣٩- Ibid, P. 118.

٤٠- Poésie Populaire, Op. cit, P. 54.

٤١- Soihel Dip, Op. cit, P. 16.

٤٢- Ibid, P. 25.

٤٣- Henri Mossé, Op. Cit, P. 492.

٤٤- Ibid, P. 494.

٤٥- Ibid, P. 496.

٤٦- Saehel Dib, Op. cit, P. 70.

٤٧- Ibid, P. 126.

٤٨- Poésie Populaire P. 24.

٤٩- Ibid, P. 48.

٥٠- Saehel Dib, Op. cit,p. 135.

٥١- Ibid, P. 79.

٥٢- Poésie Populaire, P. 19.

٥٣- Saehel Dib, Op. cit, P. 110.

٥٤- Ibid, P. 66.

٥٥- Ibid, PP. 75 _ 76.

٥٦- Henri Mossé, op. cit, p. 493.

٥٧- Ibid, P. 495.

٥٨- Ibid, P. 499.

٥٩- Saehel Dib, op. cit, P. 100.

٦٠ـ للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر Micheline Galley, Notes sur la Geste Hilalienne in Itinérares et Contacts des Cultures, Vol 4 - 5 L' Harnattan, 1984.

٦١ـ انظر Edward Lone, Manners and Customs of the Modern Eggptians, East _ West, Publications, 1948, ch. XXL., P. 386.

المراجع

Bibliographie

1 - Corpus.

a) La Poésie Populaire Française.

La Poésie Populaire, La Bibliothéque de Poésie, éd. France Loisirs, t. 14, 1992.

b) La Poésie Populaire Algérienne.

DIB (Souhel),

Anthologie de la Poésie Populaire Algérienne d'Expression Arabe, L' Harmattan, 1987.

c) La Poésie PoPulaire Persane.

MASSE (Henri),

Croyances et Coutumes Persanes Suivis de Contes et Chansons Populaires Maisonneuve, t. I et II, 1938.

II - Ouvrages et Théses.

BELHAFAOUI (Mohamed),

Recherches sur une Poésie d' Expression Arabe Dialectale Maghrébine Thése 3 éme cycle, 1969.

BERNARD (Mouralis),

Les Contre - Littératures, P.U.F., Coll., sup. 1975.

COIRAULT (P.),

Recherches sur notre Ancienne Chanson Populaire Traditionnelle, Librairie E. Droz, 1932.

KHOLER (Pierre),

Le Probléme de la Poésie Populaire, H. Champion, 1930.

MOLINO (Jean) et GARDES - TAMINE (Joëlle),

Introduction à l' Analyse de la Poésie, t. II, P.U.F., 1988.

TAHAR (Ahmed)

La Poésie Populaire Algérienne (Melhûm), SNED, La BN. Alger, 1975.

TREBUCQ (Sylv.),

La Chanson Populaire et la Vie Rurale des Pyrénées à la Vendée, t. l. Feret et éditeurs, 1912.

ZUMTHOR (Paul),

Introduction à la Poésie Orale, Collection Poénées, Seuil 1983.

III - Revues et Périodiques.

Itinéraires et Contacts des Cultures,

Vol. 4 - 5, L'Hamattan, 1984.

Vol. 15 - 16, ler et 2 éme Semestre, 1992.

Poétique n 28, Seuil, 1976.

مراجع باللغة العربية

الأبنودى (عبد الرحمن)،

السيرة الهلالية، مطابع أخبار اليوم، خمسة أجزاء، ١٩٨٨.

مرسى (أحمد)،

الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٢٥٤، ١٩٧٠.

نصار (حسين)،

الشعر الشعبى العربى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ٦٠، مايو ١٩٦٢.

عروس الشعر تتعلم الكتابة

تأملات الشفوية والكتابية

منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر

تأليف: إرك. أ. هافلوك
ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

تحت هذا العنوان المثير والطريف كتب إرك. أ. هافلوك Eric. A. Havelock، الذى كان أستاذًا متفرغًا بجامعة ييل، كتابًا جمع فيه خبرته الممتدة عبر ثلاث وثلاثين سنة فى موضوع الشفوية والكتابية. وقد صدر هذا الكتاب The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to The Pressent فى عام ١٩٨٦ عن مطبعة جامعة ييل، نيو هافن ولندن، ويشير هافلوك، فى بداية تقديمه للكتاب، إلى والتر أونج وكتابه «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) ذاكرًا أن قراء كتابه الحاضر سوف يدركون ما يدين به لعمل أونج، الذى يعد مسحًا فائقًا للموضوع، وسوف يرون أنه اتخذ من هذا العمل أساسًا للنظرة التركيبية التى يسعى إلى تحقيقها فى «عروس الشعر تتعلم الكتابة». وهو يثبت هذا الدين لأونج بناءً على المدى الذى لم تعد فيه مشكلة الأدب الشفوى، على نحو متزايد، مشكلة يونانية (وهو تخصص هافلوك الدقيق) فحسب؛ بل جدّ حديثة. فعلى قدر ما توسع أونج فى الإشارة إلى أهمية هافلوك فى تناول العصور اليونانية القديمة، يعترف الأخير بفضل أونج عليه فيما يتصل بمعالجاته للموضوع بوصفه قضية حديثة.

وقد ترجمنا كتاب أونج المذكور (انظر: الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة ـ ١٨٢ الكويت، فبراير ١٩٩٤)، ونرى أن ترجمة كتاب هافلوك ضرورة لاستكمال الصورة لتناول الباحثين الغربيين للموضوع الذى يقع فى المركز من الدراسات النقدية الحديثة من حيث قلبت «النظرية الشفوية» لبارى ولورد كثيراً من الموازين النقدية وعدلت منها، ومن حيث جمعت هذه النظرية بين عدة تخصصات: الأدب الكلاسيكى القديم، الأدب العربى القديم بشعره ونثره والأدب الشعبى سواء فى مصر أو فى غيرها من البلاد العربية. ويمكن للقارئ العودة إلى دراستنا عن «النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها» فى صدر ترجمتنا المذكورة لكتاب أونج حتى يتبين الخطوط العريضة لهذه النظرية، ويستطيع متابعة كلام هافلوك، هنا، بيسر.

وقد اقترحت على القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» ترجمة كتاب هافلوك ونشره تباعًا فى أعداد متوالية من المجلة، فرحبوا بالأمر مشكورين؛ مما زاد من حماسى للنهوض بهذه الترجمة التى ينبئك من تعاطاها أنها تكلف المرء من وقته كثيراً ومن عقله أكثر. ولكننى أنظر إلى أهمية هذه الترجمة للقارىء العربى، المتخصص وغير المتخصص، بوصفها واجبًا قوميًا، ينبغى التضحية فى سبيله بالوقت والجهد، ولاشك أن المرء، هنا، لابد أن ينظر بإعجاب إلى كثير من المترجمين فى اللغة العربية الذين آثروا قراءهم بعلم نافع، أو أوقفوهم على بعض ما يدور حولهم فى هذا العالم من قضايا تشغل أصحابها، وينبغى أن نلمّ بما يقولون فيها. ومرة أخرى أودُّ أن أحيى حماس القائمين على مجلة «الفنون الشعبية» لترحيبهم بنشر ترجمتى على صفحات مجلتهم؛ مما يكشف عن بعد نظر علمى، وإيمان بتداخل التخصصات العلمية، بعدما انفصل بعضها عن البعض الآخر إلى حد أفقد الباحثين، فى كل مجال، «النظرة التركيبية» التى يشير إليها هافلوك فى بداية كلامه.

وفيما يتصل بعنوان الكتاب، يمكن الإشارة إلى أن كلمة «muse» تعنى فى الإنجليزية ـ بوصفها مفردة عادية واسمًا: «الإلهة [أو الربة] التى تلهم الفنان المبدع، وبخاصة الشاعر». وتكون كذلك فعلاً، يتضمن معنى التأمل فى صمت عادة وحالة من التجريد؛ مما يمكن أن يستدعى العنوان الفرعى لكتاب هافلوك. أما معنى الكلمة الاصطلاحى فيشير إلى ربات الفن التسع والمشرفات على الفنون والعلوم. وقد ترجمت الكلمة إلى «عروس» بدلاً من «ربة» أو «إلهة»؛ لأن معظم هذه الربات مخصوصة بأنواع الشعر المختلفة، وكان أبوللو إله الشعر قائدهن. وتقول الأساطير إنهن كن يغنين فى ولائم الآلهة وفى حفلات عرس الأبطال...، وكن فى الفن القديم يصورن كعذارى فى أثواب طويلة جرارة؛ [معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية لأمين سلامة، ط ٢، ١٩٨٨، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٤]. وقد اهتم كثير من الشعراء بالإشارة إلى تلك «العروس» وإهداء قصائدهم إليها. ولعل ما فى كلمة «عروس» فى العربية من معانى الشدة والدهشة والتزاوج والليل، بالإضافة إلى أن شيوع استخدام الكلمة فى المعنى المقصود هنا يبرر اختيارنا. كذلك تستدعى الكلمة نظيرتها فى التقاليد الأدبية العربية؛ أى «جن» الشعراء وشياطينهم. وقد عالجت هذا الموضوع فى ورقة بحث قدمتها إلى أحد المؤتمرات الأدبية بالولايات المتحدة فى عام ١٩٩٠، من خلال ربط الشعراء العرب القدماء بين «المحبوبة» والغزل والطيف فى صورة متكاملة، تشير إلى ما تعنيه «عروس» الشعر لديهم.

وسوف أقدم، فى هذا العدد، ترجمة كاملة للفصل الأول من الكتاب وهو بعنوان «برنامج البحث Program of In-vestigation” وهو يعنى به عرض الطريقة التى يفحص بها الموضوع فى ضوء تلك الخبرة الطويلة التى امتلكها على مدى ثلث قرن. وكذلك الفصل الثانى من الكتاب، وهو بعنوان «تقديم عروس الشعر» تحقيقًا لتواصل القارىء مع هذا الكتاب المهم.

الفصل الأول

برنامج البحث

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم صورة متكاملة لأزمة حدثت فى تاريخ التواصل الإنسانى عندما حوّلت الشفوية اليونانية نفسها إلى كتابية يونانية. أما الأبحاث التى دارت حول جوانب مختلفة لهذه المشكلة، على نحو ما عالجتها فى الثلاث والثلاثين سنة المنصرمة، فتقع، منثورة، فى ثلاثة كتب وتشكيلة من المقالات، بعضها منشور مؤخراً فحسب، وبعضها الآخر متاح فى ترجمات أجنبية (انظر الببليوجرافيا). ويبدو من المناسب تأكيد أن النتائج المتشعبة لهذه الأبحاث يمكن أن تضم، معًا، فى منظور مفرد يغطى الطريقة التى حدث بها التحول، ودلالة هذا التحول فى وقته، وما يعنيه لنا منذئذ. إن الأدب اليونانى والفلسفة اليونانية يمثلان مشروعين توأمين للكلمة المكتوبة؛ مما يعد أول ظاهرة من نوعها فى تاريخ نوعنا البشرى. أما لماذا كان هذا كذلك على نحو دقيق، وما الذى أسس تفردهما بالتحديد، فسؤالان يمكن الإجابة عليهما فى سياق ما اصطلح على تسميته بالثورة الأدبية اليونانية.

وثمة إشارة، وإن كانت خفية فحسب، إلى أن مشكلة مِن هذا النوع تخص شخصية الثقافة اليونانية كانت تنتظر مَنْ يستكشفها. وقد ظهرت هذه الإشارة، أول ما ظهرت، فى كتاب من نوع آخر منصب على موضوع مختلف تمامًا هو كتاب «النزعة الليبرالية فى الفكر السياسى اليونانى» (١٩٥٧). واحتوى هذا الكتاب على ملاحظة أن ما يدعى «شذرات» ديمقريطس لم تظهر كى تكون اقتباسات مستلة من أعمال أخرى مفقودة؛ بل على العكس كان مقصوداً بها من قبل مؤلفها أن تفى بغرضها؛ بوصفها أقوالاً سائرة مكتفية بذاتها. «لقد بدأت الجملة المدورة تقوم بوظيفتها فى أيام التواصل الشفوى على الفترة الكتابية، وذلك عندما كان التلقين يعتمد على الكلمة المسموعة، وكان حفظ التعاليم يعتمد على الذاكرة» (هافلوك ١٩٥٧، ص ١٢٦).

وكان آرثر نوك A. NOCK هو الباحث - الوحيد على حد علمي - الذى خرج بهذه الملاحظة ودلالتها الممكنة فى محادثة شخصية سوف أظل مديناً له بها دائماً. وأظن أن هذه الملاحظات أدت إلى اقتراح مزيد من البحث حول الاستخدام المتأخر للأقوال الفلسفية، ظهر فى مقالة قيمة كتبها زف ستيوارت ZEPH STEWART (١٩٥٨، ص ١٧٩ - ١٩١).

وفى ذلك الوقت أحجمتُ عن دفع الأطروحة الشفوية إلى أى مدى أبعد، طالما كانت تخص فكر ما قبل سقراط (ولكن انظر هانفمان Hanfmann ١٩٥٣، ص ٢٤ هـ ١). وقد اقتربت أكثر فى أن أفعل ذلك فى مقالة لى عن «بارمنيدس وأوديسيوس» (١٩٥٨)، سبرت فيها اختيار الفيلسوف بارمنيدس للموضوعات الهومرية لتوجيه إنشائه لقصيده الفلسفى. وهنا، كانت الظاهرة التى يمكن أن تصبح قابلة للشرح، على نحو كامل، داخل سياق الشفوية اليونانية العامة، لا تزال تمارس فى زمن بارمنيدس سيطرة على الإنشاء والفكر فى الفترة قبل السقراطية. وقد تم أخيراً فتح هذا الإمكان فى مقالتى «ما قبل الكتابية وما قبل السقراطية» (١٩٦٦)، التى أجادل فيها حول الموضوع، وذلك من أجل أن أقترح أنه على الأقل بالنسبة للأربعة الأولين، ما قبل السقراطيين، الذين لا تزال لغتهم الفعلية حية كانوا، بوصفهم شفويين، ينشئون شعراً أو أقوالاً سائرة، وفى أسلوب احتضن لغة هومر وهسيود بوصفها شيئاً متوقعاً، وأيضاً فإنهم قبلوا الأساطير الكونية لهومر وهسيود من حيث هى نماذج تقليدية كان ينبغى مراجعتها. ومن فترة، أكثر قرباً، استطعت فى معالجة للموضوع فى دراسة مطولة، «المهمة اللغوية لما قبل السقراطيين» (١٩٨٢ب)، العكوف على فحص كل الاقتباسات ما قبل السقراطية الموجودة لدينا، والوصول إلى استنتاج أن هذه «المهمة» ينبغى أن تفهم ليس بوصفها اختراعاً للغة المفاهيم التى يمكن التعبير فيها عن كل نظم الفكر الفلسفى المستقبلية؛ وأن هذه اللغة نفسها، مع ذلك، مأخوذة من هومر وهسيود ومعطاة تركيباً لا شفوياً جديداً. وقد قامت المعالجة نفسها بفحص الدليل المفترض (المأخوذ عن ثيوفراستوس [٣٧٢؟ - ٢٨٧؟ ق. م] Theophrastus) المؤيد لوجهة النظر التى تذهب إلى أن المدرسة الميلزية Milesian، المدعوة هكذا (وهى تسمية أطلقت عليها فى العصور القديمة المتأخرة)، كانت رائدة فى استخدام المفردات الخاصة بالمفاهيم، مع إشارة خاصة إلى المفهوم المفترض عن «اللامحدود» (to apeiron). أما الاستنتاج الذى خرجت به فى هذه المعالجة فكان أن لا دليل موجود، وأن هؤلاء الرواد، مثل أسلافهم، كانوا ينشئون من أجل نثر شفوى، فى تعبيرات شفوية، وفى شكل شعرى احتمالاً.

وقد كانت اللغة البدائية غير العملية، التى كان يجرى اقتباسها من هومر وهسيود وتقلّب على وجوهها، على نحو ما فكرت فى كيفية فهمى لها الآن، اللغة التى رغب ما قبل السقراطيين فى تطبيقها على الكون الفيزيقى. ذلك أن المصطلحات التى سعوا إليها كانت، بداية، فيزيقية - الجسم، الفراغ، الحركة، التغير، النوع، الكم، وما يشبهها من مفاهيم - وهى أساسية وبسيطة إلى حد ما (على نحو ما تبدو لنا).

وماذا عن لغة الكون الأخلاقى، عن مفردات القيم الأخلاقية: العدل، الحق، الخير، الواجب، والنافع والملزم والجائز؟ هل أتت هذه المفاهيم إلى الوجود على نحو ما يعبر عنها فى لغة الأخلاق مع الكلمة المكتوبة فحسب؟ وهل الأخلاق مثل الفيزياء كان لابد من اختراعها، وهل اعتمد الاختراع على استبدال الكتابية بالشفاهية؟ من الواضح أن هذا يمكن أن يمثّل خطأ من التفكير الهدام، ومن الأفضل أن يؤجل حتى يسبقه شيء من التمهيد من خلال التعامل مع العالم الفيزيقى أولاً.

ومع ذلك، تسبب هذا فى المشكلة الماثلة نفسها الخاصة بتغير المفردات، مصحوبة بالتغير فى التركيب، فى الوقت الذى أصبح فيه هذا التغير وذاك قابلين للإدراك فى اللغة المستخدمة لوصف السلوك الإنسانى، فى مقابل السلوك الكونى. لقد أثار فضولى فى المبدأ ملاحظة أن مصطلح أفلاطون لـ «العدالة»، وهى تيمة مركزية فى «الجمهورية»، التى تعد أفضل عمل معروف له، كان مصطلحاً مكوناً من كلمة ذات خمسة مقاطع لم يكن من الممكن أن نجدها فى أى نص أقدم من هيرودت. أما الشكل الأقصر للكلمة المكون من مقطعين فنجده فى أعمال هومر، وهسيود، ومؤلفين متأخرين، ولكن ليس فى نوع التركيب المعروف فى الشكل الأطول على الإطلاق. وقد أشرت إلى بعض النتائج التى يمكن استخلاصها من هذه الملاحظة فى مقالتى «ديكايوسون Dikoiosune: مقال فى التاريخ الثقافى اليونانى» (١٩٦٩). ولم يتم توسيع هذه النتائج إلا بعد عشر سنين تقريباً فى كتابى «المفهوم اليونانى للعدالة منذ وجوده عند هومر لمحاً إلى وجوده عند أفلاطون تحقيقاً» (١٩٧٦ أ). وقد طرحت المناقشة مكتملة اقتراحاً مفاده أن فكرة نظام القيمة الأخلاقية الذى كان مستقلاً بذاته ويسهل، فى الوقت نفسه، على الوعى الفردى استيعابه، كان اختراعاً كتابياً وأفلاطونياً معاً، مهدت له مرحلة التنوير

اليونانية، وبديلاً للمعنى الشفاهى لـ «ما يصح فعله»، بوصفه أمراً من أمور اللياقة الاجتماعية والسلوك الصحيح.

وقد تطلب منهجى أن ألتزم ببراهين من نصوص فعلية بدلاً من الاعتماد على التأمل الحر. وكان هذا يعنى أن أهمل حضور سقراط فى القصة، بما أنه لا وجود لنص سقراطى بالمعنى نفسه الذى نقصده عندما نقول بوجود نص أفلاطونى. وكان أقرب شئ متاح نصاً يحاكى محاكاة ساخرة الأشياء التى كان يقولها سقراط حقاً بطريق المشافهة، عندما كان فى حوالى الأربعين من عمره (فى حين كان أفلاطون لا يزال طفلاً فى ذلك الوقت). وقد بيّنت كيف يمكن البدء بملء هذه الفجوة فى مقالتى «التصوير الهزلى للنفس السقراطية فى مسرحية السحب لأرسطوفانيس» (١٩٧٢).

وفى الحقيقة، كان هذا مثالاً آخر لإشارة عن السياق الصحيح الذى يمكن لمشكلة ما داخله أن تجد حلاً. وفى هذه الحالة كانت المشكلة هى المشكلة السقراطية. وكنت قد أرسلت هذه الإشارة قبل عشرين سنة، فى مقالة قامت على طرح السؤال التالى: «لماذا حوكم سقراط؟»، وقد لاحظت، على سبيل الإجابة، أنه حتى النصف الأخير من القرن الخامس «لم يكن ثمة كتب مدرسية أو نظم لدراسة القانون، وإدارة الأعمال، أو الزراعة وما أشبه، على نحو ما كان الأمر فيما يتصل بالفنون والحرف. وفى الحقيقة، كان لابدّ لعملية التعليم العام أن تتناسب مع ظروف الثقافة الشفاهية» (هافلوك ١٩٥٢، ص١٠٠).

أما ميكانيزم الحفاظ على هذا «التعليم»، إذا أمكن استخدام كلمة «ميكانيزم» هنا، من خلال ضمان انتقاله من جيل إلى جيل، فكان من الآليات النمطية الخاصة بالمجتمع الشفوى: بمعنى عادة الترابط (Sunousia) اليومى القريب، تلك العادة المغروسة بمثابرة، بين المراهقين ومن يكبرونهم ممن مثلوا لهم «مرشدين»، وفلاسفة، وأصدقاء» (المرجع نفسه). ولتحقيق هذا الغرض كانت المؤسسة تفضل الشذوذ الجنسى بوصفه رابطاً؛ ذلك أنه فى مجتمع يهيمن عليه الذكور من عائلات كبيرة، اكتسب ترتيب الأمر على هذا النحو تأييداً قوياً من قبل الآباء الذكور. وكانت جريمة سقراط اقتراحه أن يصبح هذا التعليم احترافياً فى الواقع، وألا يصبح سياقاً نابعاً من التقليد الشعرى والممارسة العملية (empeiria) لكن من الفحص الجدلى لـ «أفكار» - مما يعد تهديداً للهيمنة السياسية والاجتماعية التى كانت حتى ذلك الوقت فى أيدى قادة من «العائلات الكبرى» فى أثينا.

وهكذا، كان التعليم السقراطى (Paideusis) والفكرة السقراطية عن النفس مقترحين، بوصفهما حلقتين مفقودتين، فى حل ممكن للمشكلة السقراطية؛ مما جعل كلاً منهما يطرح مسائل داخل سياق المعادلة الشفاهية - الكتابية، وذلك لأن اكتشاف «الذاتية» يمكن أن ينظر إليه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من ذلك الاكتشاف الخاص بفصل العارف عن المعروف، والذى كانت الكتابية المتنامية تفضله (هافلوك ١٩٦٣، الفصل١١). وقد انفتحت المسائل المطروحة، مرة أخرى، على أمور خاصة بالاستخدام اللغوى: مفردات التعليم، ومفردات تحقيق الذات. فهل لم يكن ممكناً النظر إلى المهمة السقراطية من حيث هى مشروع لغوى يدفعه التحول الشفاهى - الكتابى؟ وإذا كان هذا كذلك، فقد كان سقراط نفسه يقوم بدور متناقض، من حيث هو إنسان شفوى ملتزم بعادات شبابه، ومع ذلك كان يستخدم الشفوية بطريقة جديدة تماماً. بحيث لم تعد تمريناً على الحفظ الشعرى، ولكن أداة نثرية لإبطال مفعول لغة التقليد الشعرى، مستبدلاً بها مفردات وتركيبات متعلقة بالمفاهيم، سعى - بوصفه محافظاً - إلى تطبيقها على الأعراف التى تحكم السلوك فى المجتمع الشفوى، وذلك من أجل تجديد هذه الأعراف. وقد حملت محاورات تلاميذه، وكانوا أنفسهم كتابيين من الجيل الجديد، نتائج هذا التجديد إلى نهايتها المنطقية بأن قاموا بكتابتها، وبهذه الوسيلة كذلك امتدوا بتفسيرها إلى ما وراء آفاق أصولها. وهنا ظهرت السمة التنقيحية إلى حد بعيد، من حيث تم تطبيقها على واحد من أكثر المشاريع الفلسفية شهرةً. أما النتائج الكاملة التى يمكن لهذه التنقيحية أن تفرضها فقد نشرت فى السنتين الأخيرتين فحسب: «المشكلة السقراطية: بعض الأفكار الجديدة» (١٩٨٣أ) و«شفاهية سقراط وكتابية أفلاطون: مع بعض التأملات عن أصل فلسفة الأخلاق فى أوروبا» (١٩٨٤).

ولما كانت الأبحاث المذكورة، حتى الآن، قد استكشفت التأثيرات اللغوية للثورة الكتابية اليونانية، فقد ركزت على هذه التأثيرات كما حدثت فى حقل الفلسفة اليونانية. وكان هذا فى الحقيقة هو ما أثار فضولى الأولى عندما كنت حينئذ (١٩٢٥) أتخصص فى التحضير لنيل شهادة «القسم ب من الجزء الثانى من درجة الشرف الكلاسيكية بجامعة كمبردج»، الأمر الذى سمح لى بالتركيز فى مجال ما قبل الدراسات السقراطية (أو ما قبل الأفلاطونية، وهو تحديد أكثر دقة من ناحية الترتيب التاريخى، وأفضله الآن، بما أنه يضع سقراط وضعاً صحيحاً فى مكانه قريباً من الفترة الشفوية). لقد كان هذا المجال ما قبل السقراطى حبى الأول، وظل هكذا؛ إنه نوع من الافتتان ألاحظ أن باحثين آخرين وفلاسفة من خارج حقل

الكلاسيكيات يتقاسمونه. وبالنسبة إلى النصوص الفعلية لهؤلاء المفكرين، فى فصول الدراسة فى كمبردج تلك الأيام، كان علينا أن نرجع إلى كتاب مدرسى (ريتر ١٩١٣) احتوى على اقتباسات مختارة من الأصول، ممتزجة بلغة تفسيرية كانت قد طبقت عليها فى العصور القديمة بعد أن كانت قد ماتت، كما طبقت، فى أغلب الأحوال، بعد ذلك بوقت طويل. ولقد لاحظت ما فكرت فى أنه تعارض بينهما، فى المفردات والتعبيرات. لكنه بات واضحًا من التفسيرات القديمة، مثلها مثل مقابلاتها الحديثة، أن النصوص الأصلية فى حاجة إلى أن يفرض عليها لغة شارحة خاصة (ميتالغة). ويمكن أن يقال إن رغبتى فى أن أشرح لماذا كان هذا كذلك كانت نقطة البداية لكل شيء فى الموضوع فى كل ما نشرته منذ ذلك الوقت متصلاً بمشكلة الشفوية فى اليونان وما يتجاوزها. وهكذا بدأ الأمر معى برمته، وليس كما يظن غالبًا فيما يتصل بعمل ميلمان بارى عن هومر (وبخاصة مقالتيه: ١٩٣٠، ١٩٣٢)، اللتين صادفتهما مصادفة حسنة بعد ذلك بخمسة عشر عامًا فحسب.

ولدىَّ أسباب مماثلة للإقرار بالفضل حين نشر هارولد شيرنيس H. Cherniss كتابه «نقد أرسطو للفلسفة ما قبل السقراطية» (١٩٣٥). ذلك أن هذا العمل قد بادر بطرْح كل ما يخص مسألة اللغة الشارحة هذه من خلال الفحص الدقيق للكيفية التى أثرت بها مفاهيم أرسطو الطبيعية نفسها على نظرته إلى المبادىء الأولى ما قبل السقراطية. وكنت وقتها أعد لشن هجوم مشابه على جبهة أكثر اتساعاً، مما شكل جهداً تم دفعه خطوة إلى الأمام بعد ثمانية عشر عامًا بظهور كتاب جون ماكديراميد J. McDiarmid «حاشية» ثيوفراستوس على القضايا ما قبل السقراطية» (١٩٥٣).

وخلال سنة كانت الحركة تجاه إعادة تقييم الأصول الأرسطية للفكْر ما قبل السقراطى قوة دافعة، وذلك بنشر كتاب ج. س. كيرك «هيرقليطس: الشذرات الكونية» (١٩٥٤). لقد قام هذا العمل بتكريس مصطلح اللوجوس Logos [العقل: المبدأ العقلانى فى الكون فى الفلسفة اليونانية القديمة] (وهو مصطلح ذو تضمينات لغوية) يقع بقوة فى المركز من نظام هذا الفيلسوف، مزيحاً النار بوصفها الجوهر الأول حسبما نسبها إليه أرسطو. وكان كل من ماكديراميد وكيرك قد دخلا معى فى مناقشات شفوية حول هذه الموضوعات فى تورنتو وهارفارد.

وممتداً بالمنظور الذى أسسته اللغة الفلسفية، بدأت ألاحظ، على قدر استطاعتى، مشكلة الاحتكار الواضح الذى مارسته عروض الشعر على جمّاع الأدب اليونانى المبكر. وبلغة الحداثة كان هذا لغزاً. فماذا حدث للنثر الذى نسلم به فى ثقافتنا نحن، والذى يوجد افتراضًا فى أية ثقافة؟ إننى أعيد قراءة النقد القاسى الذى طبقه أفلاطون على الشعر، وبخاصة على هومر، وهسيود، والدراما الإغريقية. ومتبعاً التيار المجمع عليه فى موضوعى، كنت قد افترضت من قبل أن هذا النقد لم يكن ليؤخذ على معناه الظاهرى، فلم يكن أفلاطون يعنى حقيقة ما قال، وإلا فإنه قاله من أجل أغراض مؤقتة ومحدودة فحسب. ولكن لنفترض أنه كان يعنى ما يقول؟ فماذا كان دافعه إذن؟ لقد كانت لغته المختارة نثراً؛ بل كانت، علاوة على هذا، نثراً مكتوباً منقحاً. ذلك أنها، أياً كان السبب، كانت لغة قد تخلصت من الاحتكار الشعرى السالف. ولكى نكون متأكدين أيضًا، فقد كتب بهذه اللغة كذلك كاتبان قبل أفلاطون [٤٢٨؟ ـ ٣٤٧ ق.م]، هما هيردوت [٤٨٥؟ ـ ٤٢٥؟ ق. م] وثوسيديديس [٤٦٠ ـ ٤٠٠ ؟ق. م]. ولكن هيردوت كان أيونيًا يكتب بلهجته القومية، ولم يكن أثينيًا؛ وثوسيديديس بدأ فى الكتابة فحسب ـ على حد قوله ـ فى زمن قريب من زمن ولادة أفلاطون، أو بعد ذلك بزمن قصير.

ولقد خطر لى أننا يمكن أن نعثر على مفتاح لفهم نقد أفلاطون القاسى للشعر فى المعادلة الشفوية ـ الكتابية، بقدر ما تتصل بالثقافة اليونانية بوصفها كلاً، وكان هذا التصور هو الأطروحة التى قدمتها فى كتابى «مقدمة إلى أفلاطون» (١٩٦٣). وقد استخدمت النصوص التى وردت لدى أكثر الفلاسفة توقيراً لكى أشرح ما كان يحدث أمام أفلاطون. لقد كان يهاجم الشعراء بدرجة أقل من أجل شعرهم (حسبما يمكن للمرء أن يقول) فى حين كان يهاجمهم أكثر بسبب تعاليمهم التى كانت تمثل دورهم المقبول منهم القيام به. لقد كانوا المعلمين بالنسبة لليونان. وهنا، يمكن أن نلتمس مفتاح المسألة؛ ذلك أن الأدب اليونانى كان شعرياً، لأن الشعر كانت له وظيفة اجتماعية، وهى تلك الوظيفة الخاصة بحفظ التقاليد التى عاش عليها اليونانيون، وكانت مناط توجههم فى حياتهم. ولم يكن هذا ليعنى أكثر من تقاليد تعلّم وتحفظ شفوياً. وكانت هذه الوظيفة التعليمية، وما كانت تستند إليه من نصوص، هى، بالضبط، التى اعترض عليها أفلاطون. وماذا كان يمكن أن نجده دافعًا لديه، اللهم إلا أنه كان ينوى أن تحل تعاليمه هو محل تلك التقاليد؟ وماذا كان الفرق بينهما؟ أما الفرق الواضح، كما لاحظنا من قبل، فهو أن تعاليمه الخاصة لم تكن

شعرية من حيث الشكل. لقد أنشئت نثراً. فهل كان هذا حادثاً مفتعلاً؟ أو بما أنها كانت تمثل بديلاً للشعر، هل قصد بها أن تحلّ محلّ الشفوية؟ وهل كان وصول الأفلاطونية، بمعنى ظهور كم هائل من الخطاب المكتوب نثراً، إشارة معلنة أن الشفوية اليونانية كانت تفسح الطريق للكتابية اليونانية، وأن حالة عقلية شفوية كانت تستبدل بها حالة عقلية كتابية؟ وأن هذا كان استبدالاً استشعرته عبقرية أفلاطون حدساً؟

لقد اقترحت فى كتابى «مقدمة إلى أفلاطون» أنه إذا كان هذا كذلك، فيكون اختراع الأبجدية اليونانية إذن قد قام بدور رئيس فى الموضوع. أما السؤال حول كيف حدث ذلك على وجه الدقة، أو لماذا حدث، فلم يتوفر عليه أحد حتى سنحت لى فرصة لتحقيقه فى مقالتى «مقدمة إلى الكتابية اليونانية» (هافلوك ١٩٧٩ أ). وقد تناولت هذين السؤالين من خلال نقطتين هما: «تدوين الشفرة الخاصة بثقافة لا كتابية»، و«صورة الشفرة ومحتواها». وقد تبينت، فيما بعد، أسباباً تدعونى للشك فى استخدامى لمصطلح «شفرة» متصلاً بما طبقته عليه فى ذلك الوقت (انظر الفصل السابع بعد).

وكلما تأملت فى عملية التدوين هذه على نحو ما حدثت فى اليونان، أصبحت أكثر اقتناعاً بأن ثمة شيئاً ما خاصاً بنظام الكتابة اليونانى جعله نسيج وحده. ذلك أن تفرد هذا النظام لم يكن أمراً بسيطاً من قبيل إضافة خمس حركات، وكأن المشكلة تدور حول حاصل جمع فى متوالية حسابية. وقد كنت ، مثل الكثيرين من أبناء جيلى، الذين نشأوا فى ظل تقاليد ثقافة محافظة بدرجة ملحوظة، على معرفة واضحة بالعهد القديم، وكنت قد بدأت التعرف على ما يطلق عليه «آداب» سومر، وبابليون وآشور (بما أن هذه الآداب قد ترجمت مؤخراً عن الألواح المكتوبة بحروف مسمارية) بالإضافة إلى بعض ترجمات لأدب الحكمة المصرى. وقد ظهر تضاد صارخ بين الغنى الشفاف للشفاهية اليونانية فى صورتها المدونة والحذر الذى اصطبغت به الآداب الشرقية المناظرة لها، من حيث قابلية الثراء فى التفاصيل والعمق فى الشعور السيكولوجى فى الجانب اليونانى، والاقتصاد فى المفردات والكبت الحذر للعاطفة اللذين ظهرا بوصفهما سمتين خاصتين بأدب الشرق الأدنى كله والأدب العبرى. ولقد خطر لى أن الشفوية الحقة لهذه الشعوب غير اليونانية لم تجد طريقها إلينا ـ إن لم تكن قد فقدت بلا رجعة؛ لأن نظم الكتابة المستخدمة فيها كانت قاصرة عن تسجيلها على نحو صحيح. ذلك أنه ليس من الممكن أن تكون هذه الشعوب غبية، أو بليدة، أو على درجة دنيا من الشعور. وقد أشرت إلى هذا التضاد فى مقالة عن «كتابة هومر أبجدياً» (١٩٧٨ ب)، حيث وضعت أجزاء من نصوص مقارنة من ملحمة جلجامش والإلياذة جنباً إلى جنب وأخضعتها لإحصاء مفردات. وكتبت فى السنة التالية مقالة عن («الفن القديم للشعر الشفوى» ١٩٧٩) حيث وسّعت من مجال المقارنة لتشمل الأدب الفيدى الهندى بوصفه مثالاً للشفوية المتحولة إلى شعائر، والذى يمكن أن يكون التبسيط فيه قد شبح عليه قصور الخط السنسكريتى فى مقابل ما يعرضه نص هسيود من تفصيل ومدى للفهم. ولم يكن ثمة احتمال فى أن يرحب باحثون فى العبرية، والمسمارية، والسنسكريتية، بأطروحة كهذه، ولكنى كنت جسوراً، بدرجة كافية، لتأكيدها بعدما أخذت فى حسبانى بعضًا من الخصائص الصوتية الداخلة فى السلوك اللغوى، وبعدما تتبعت الطريق الذى نجحت فيها رموز الكتابة اليونانية فى عزل عناصر الصوت اللغوى باقتصاد ودقة، ورتبتها فى جدول صغير مختصر قابل للتعلم فى مرحلة الطفولة. ولأول مرة مكنّ هذا الاختراع من إمكان التعرف البصرى على الفونيمات التى كانت آلية وصحيحة معاً. وقدمت هذا التحليل ابتداءً فى بحثى عن «أصول الكتابية الغربية» (١٩٧٦)، وهو دراسة أعيد طبعها فى كتابى «الثورة الكتابية فى اليونان ونتائجها الثقافية» (١٩٨٢ أ). ويعكس كلا العنوانين وعياً متنامياً بأن اختراعاً أثبت أهميته الجوهرية فى تغيير صورة الوعى اليونانى كان له أن يقوم بالدور نفسه بالنسبة لأوروبا مجتمعة. وفى الحقيقة يمكن أن يكون هذان العنوانان مسئولين عن خلق صورة الوعى الحديث الآخذة فى الانتشار على مستوى العالم كله. وإذا كان مارشال مكلوهان قد لفت الانتباه إلى التأثيرات النفسية والعقلية للصحافة المطبوعة، فإننى كنت معداً لأن أدفع الأمر كله خطوة أبعد إلى الوراء، إلى شىء كان قد بدأ يحدث قبل ميلاد المسيح بما يقرب من سبعمائة سنة.

وتعد عبارة «تغيير الوعى» جملة مفيدة، طالما أنها تدعو إلى اختراق نقدى تحت المستوى السطحى للحياة الإنسانية. ولكنها تظل جملة فضفاضة عند التطبيق، حتى يمكن البرهنة على مصداقيتها من خلال التغير الذى يكشف عنه الاستخدام اللغوى الفعلى، على نحو ما يظهر من نصوص «المؤلفين» اليونانيين الذين نقرأ لهم. وهنا يجب أن نجد فى كلماتهم المكتوبة (سواء قاموا بأنفسهم بالكتابة أو لم يفعلوا) برهاناً على صحة المعادلة الشفوية ـ الكتابية أو على عدم صحتها.

وتُعَدُّ النصوص الفلسفية، بل حتى نصوص أفلاطون، بمثابة جزء صغير نسبياً من القصة. ذلك أن الأدب الكلاسيكى العالى مؤلف من مجموعة من الأشعار أنشأها الفحول

الكلاسيكيون: هومر، وهسيود، والشعراء الغنائيون وشعراء الكورس، وبندار، والدراميون الأثينيون الثلاثة.

وموافقًا على تأكيد أفلاطون على دور هومر التعليمى، بوصفه دوراً جوهرياً لفهم الإلياذة والأوديسة، قمت فى «مقدمة إلى أفلاطون»، بالبحث فى الكتاب الأول من الإلياذة عن أمثلة فعلية للمحتوى التعليمى كما هى معروضة فى المشاهد النمطية والعاطفة المعبر عنها فيها. وقد لاحظ بعض النقاد الذين راجعوا عملى فى ذلك الوقت تحددى بكتاب واحد؛ مما قد لا يثبت أى شىء بخصوص الكتب الثلاثة والعشرين الأخرى للملحمة (جاللى ١٩٦٤). أما أنا فقد افترضت أنه بالنظر إلى تماسك أسلوب هومر، فإن ما كان صحيحًا بشكل واضح بالنسبة لكتاب واحد يمكن أن يكون صحيحًا بدرجة متفاوتة بالنسبة للكتب الأخرى. وقد استكملت هذه النقطة فى كتابى «المفهوم اليونانى للعدالة»، من خلال تقديم تحليل لأبيات شعرية مشابهة مختارة من عدد أكبر من فصول الإلياذة والأوديسة (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل ٤). ذلك أن التعليق على النص الهومرى بتطبيق المنهج نفسه على نحو شامل يمكن أن يملأ عدة مجلدات.

وقد افترض ميلمان بارى، فاهمًا، على نحو صحيح، استخدام الصيغ كما توحى بها شروط الإنشاء الشفوى، أن هذا النوع من الإنشاء كان فنًا من فنون الارتجال؛ فالمغنى، وهو يحكى قصته، يمكن أن يكون، كما نقول، «فى حاجة إلى كلمات، إلا أن يكون تحت تصرفه، فى ذاكرته، ذخيرة من العبارات النمطية المميزة التى يمكن أن يختار منها ما يناسب السياق. ذلك أن سياق القصة يمكن أن يكون من قبيل الاختراع؛ أما اللغة المستخدمة فيها فليست كذلك. وكانت الممارسة الملاحظة للمغنين اليوغسلاف الفقراء هى النموذج لهذا الاستنتاج (آ. بارى ١٩٧١).

وقد عمل كتاب «مقدمة إلى أفلاطون» على تحويل الانتباه، ما دام الأمر متعلقًا بالملاحم اليونانية، بعيداً عن الارتجال وقريباً من الذاكرة والتذكر، تطبيقًا على المحتوى والأسلوب كذلك، وعلى مدى مرجعى واسع، بما أن ما كان معتنقًا، حينئذ، هو تقاليد المجتمع كلها التى كان يغنى لها الشاعر القبلى، الأمر الذى كان يعد غرضًا تعليميًا له، يحرص على حفظه.

أما كتاب «المفهوم اليونانى للعدالة» فقد خطا كذلك خطوة أكثر تطرفًا فى تأكيد هذا، بما أن الغرض التعليمى لم يكن ليحفظ أى تقليد دون تفريق؛ بل حفظ التقاليد الحاكمة للمجتمع الراهن (أى ذلك المجتمع المعاصر للمغنى). ولما كان ممكناً، كما رأينا، أن تؤرخ القصيدتان الهومريتان بتاريخ أسبق من ٧٠٠ ق. م. وإمكان بيان احتوائهما على مواد ترجع إلى تاريخ تال، فإن الطريقة التقليدية للحياة المحتفى بها فى كلتا القصيدتين كانت تلك الخاصة بأيونيا المعاصرة، وهو مجتمع من المدن البحرية المستقلة الناطقة بلغة مشتركة، لا ترجع إلى اللغة المسينية الخرافية أو إلى أى «مصدر» خرافى آخر. لقد كانت مسينى [مدينة قديمة فى جنوب اليونان، ازدهرت فيها الحضارة الإيجية بين ١٤٠٠ - ١١٠٠ ق. م. - المترجم] هى العباءة التى كان على الحكاية أن ترتديها كى تعطيها بعداً وتقديراً فى نظر مؤسسات بعينها وفى ظل أوضاع معاصرة لها؛ ومن ثم تقوم بدور مماثل لذلك الذى قامت به خرافة آرثر فى الأدب الإنجليزى (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصل٥). ولقد كان هذا التأكيد على القيم والأوضاع التى كانت لا تزال معاصرة هو، بالتحديد، الذى وجده أفلاطون أمراً قابلاً للاعتراض عليه.

أما ما يمكن أن تتضمنه وجهة النظر هذه، على نحو ما يمكن أن تؤثر على «تاريخ» هومر، فقد تمت متابعته فى المقالة المذكورة سابقاً عن «كتابة هومر أبجدياً»، التى اقترحت فيها وجوب رد الاعتبار للتقاليد المتأخرة الخاصة بالإنشاء النهائى للقصيدتين، والتى تبدو أنها كانت معروفة حقًا نحو نهاية القرن الخامس ق. م. ولكنها، الآن، مرفوضة، بشكل عام، من قبل الباحثين فى المسألة الهومرية (ولكن انظر جولد ١٩٦٠، ص ٢٧٢ - ٢٩١؛ ودافيسون ١٩٦٢). لقد أكدت هذه التقاليد فى شكلها الكامل (الذى أورده شيشرون) أنه فى زمن بيستستراتوس، فى القرن السادس، كانت مواد الملحمتين قد أدمجت بطريقة ما لتشكل الهيئة الحاضرة المتماسكة التى لدينا الآن، وأن هذه العملية (أو الحدث) قد وقعت فى أثينا. ولقد انتهيت إلى استنتاج أن عملية التحويل الأبجدية هذه كانت بطيئة (وهذه وجهة نظر معقولة قائمة على أسباب أخرى)، وأن الملحمتين تم تدوينهما على أوراق البردى شيئاً فشيئاً، وأن الشكل المنظم الذى نعرفهما فيه، الآن، تم إنجازه من خلال استخدام العين والأذن على السواء.

وقد عكس هذا الحكم مراجعة للافتراض الذى تبنيته سابقًا، وهو افتراض واضح بقوة فى «مقدمة إلى أفلاطون»، مؤداه أن الملحمتين، برغم تدوينهما الواضح (وإلا لم نكن قد حصلنا عليهما) كانتا إنشاءً يحمل طابع الشفوية الأولية: أى أن وجودهما النصى وهيأتهما كانا يمثلان ترجمة مخلصة لقوانين صوتية خالصة للإنشاء من حيث كانت هذه القوانين محكومة

بالأسلوب والمحتوى معاً. وقد كان هذا دائماً مثار خلاف بين باحثي الشفاهية الراسخين (ميلمان باري، لورد، كيرك) سواء أكانوا مستعدين لقبول الفرض التعليمي بالمثل أم غير مستعدين. وقد اقترح آدم باري (١٩٦٦) ما هو في الواقع تعديلاً لهذا الموقف؛ ولكنه لم يعش طويلاً حتى يمكنه توسيع آرائه أكثر مما فعل. ولقد بدأ الأمر يتضح أمامي من ناحية إمكان أن تكون المفاتيح إلى الإنشاء أكثر تعقيداً (انظر فيما بعد، الفصل١٠).

ولعل مراجعة ضرورية كهذه، لوجهة نظر ساذجة سالفة، تصبح أمراً يمكن التنبؤ به من خلال مقالة بعنوان «صقل هومر» (١٩٧٣ ب) تناولت فيها، بالفحص، مجموعتين منفصلتين من فصول الإلياذة؛ إذ إن أجزاء كل مجموعة متقاربة كل إلى الآخر، ولكنها مبعثرة على الأربعة وعشرين كتاباً. وإحدى هاتين المجموعتين موسومة بـ «الكوميديا على جبل الأوليمب». وعن هذه المجموعة كتبت: «الشخصيات مرسومة بحدة، والموقف موصوف بواقعية وإحكام، وبعين ساخرة على نحو وافر. فهومر ينظر إلى أسرة عائلية ذات علاقات معقدة، ويرسم هذه العلاقات بجرات قلم ثابتة ورشيقة. ويكون التأثير الكلي متماسكاً وهزلياً في الوقت نفسه». أما المجموعة الأخرى فكانت تعرض «قلب هيلين». وقد كتبت عن هذه المجموعة: «تبرز هيلين، وهكتور، وباريس، وبريام في علاقة مترابطة في هذه السياقات المبعثرة على مدى واسع؛ إلا أن السياقات ليست متطابقة فحسب؛ بل يكمل أحدها الآخر على نحو مقتصد مريح. ففي ظهورهم الأول، يرتبهم الشاعر في أزواج منفصلة ولكن متقاطعة: هكتور مع باريس، وبريام مع هيلين، وهيلين مع باريس. ويتابع الكتاب السادس هذا من خلال الجمع بين هكتور وباريس وهيلين في ثلاثية واحدة. وفي الكتاب الرابع والعشرين، نجد أن الأربعة كلهم يجتمعون معاً في سياق هيلين الأخير المستعاد. فأي نوع من العبقرية حبي به هومر من حيث القدرة على مثل هذه البراعة الفاعلة على هامش حبكته الأساسية؟» (هافلوك ١٩٧٣ ب، ص ٢٦٧، ٢٧٥).

ولعلي أخلص، الآن، إلى أن هذا النوع من الأسئلة يمكن الإجابة عليه فحسب من خلال قبول كون الملحمتين كما نعرفهما الآن، نتيجة لتواشج ما بين الشفوي والكتابي؛ أو لقلنا، لو غيرنا الاستعارة، إن الدفق الصوتي للغة الذي يتم استنباطه عن طريق الصدى، كي يستمر محتفظاً بانتباه الأذن، قد تمت إعادة تعديله إلى أنماط مرئية أبدعها الانتباه المتعقل للعين.

وإذا تحولنا إلى هسيود فإنني قمت في «مقدمة إلى أفلاطون» بفحص وصف هذا الشاعر لأصل عروس الشعر وأدائها الحاضر، مستنتجاً أن هذا الوصف كان يؤيد، بقوة، وجهة النظر التي ترى أن غرض الشعر الشفوي، بما فيه شعر هومر، كان موجهاً لرسم صورة محفوظة بالذاكرة للتقاليد الاجتماعية والمدنية والحكومة (هافلوك ١٩٦٢، الفصل ٩). أما سيكولوجية هذا الأداء الشفوي، والأغراض المتعلقة بالذاكرة التي حققتها، فقد وجدا مني اهتماماً طازجاً في كتابي «المفهوم اليوناني للعدالة»، استخلاصاً من الأدوار المركزية المنوطة بالأغنية، والرقصة، واللحن في أدب اليونان المكتوب (هافلوك ١٩٧٨أ، الفصل ٣).

وعلاوة على هذا، فإن نص هسيود، في الحقيقة، نص يتم تنظيمه، مرة أخرى، عن استخدام العين القارئة؛ ولكن مطبقة على أغراض أكثر صقلاً (وإن كانت أقل إبهاجاً) مما هو في حالة هومر. فما كان هسيود يقرأه كان هومر نفسه (وليس القصيدتين كاملتين بالضرورة). ذلك أن هسيود، وقد قرأ هومر وأنعم النظر فيه ملياً، كان مدفوعاً إلى إعادة ترتيبه، ومن ثم التعجيل (ولكن التعجيل فحسب) باستهلال نوع جديد من الخطاب ـ نوع «كتاب أولي Proto- Literate». وقد اختبر «المفهوم اليوناني للعدالة» هذه الأطروحة من خلال فحص مفصل لمقالة هسيود الشعرية عن «العدالة» (dike) التي تؤسس فصلاً دالاً متضمناً في كتاب الشاعر نفسه «الأعمال والأيام». وهو دال في هذه الحالة؛ لأن لغته غريبة الأطوار، يمكن جدلاً أن ترى بوصفها نتيجة لوضع سلاسل من الذكريات معاً تتصل بسياقات هومرية ذات علاقة ما ترابطية لموضوع مختار؛ وذلك لكون هذه العلاقة من نوع يتطلب تدعيماً من قراءة سابقة للنصوص الهومرية أكثر من مجرد تذكرها شفوياً (هافلوك ١٩٧٨ أ، الفصلان ١١ و١٢). وقد طبق المنهج نفسه من قبل لشرح البنية اللافتة للنظر الخاصة بفصل إرشادي حول موضوع «الجدال» (Eris) الذي كان هسيود قد استخدمه لتقديم العمل نفسه (هافلوك ١٩٦٦ب).

ولما كان نقد أفلاطون للشعر قد اشتمل على المأساة إلى جانب الملحمة بوصفهما الغرض المشترك لهجومه، فقد بدا أمراً منطقياً أن تكون الخطوة التالية هي الدراما الأثينية؛ بوصفها ميدان تنافس ممكن بين الشفوي والكتابي.

وقد طرحت مسرحية مبكرة، «السبعة ضد طيبة»، نفسها بما هي موضوع مناسب للتحليل، وخصوصاً أنها بعد اثنين وستين عاماً من إنتاجها الأول عادت بوصفها موضوعاً للانتقاد في

كوميديا لأرسطوفان، وقد حدث هذا، بالضبط، فى وقت يمكن الافتراض فيه بأن الشفوية الأثينية كانت تستسلم للكتابية الأثينية. وقد استخلصت فى مقالة «الإنشاء الشفوى للدراما الإغريقية» (١٩٨٠) من نص التراجيديا الدليل على أن أسلوب إنشائها استجاب للوظائف الشفوية للإنشاء، تلك الوظائف التى يمكن أن تؤازر عملية تذكر محتوى ما منظور إليه على أنه ناجح اجتماعياً.

وتظهر كلتا السمتين ـ الأسلوب الشفوى والغرض التعليمى ـ فى نقد أرسطوفان الهزلى، الذى يسخر فيه أيضًا، على سبيل التضاد، من التراجيديا اليوربيدية بسبب ولعها الخاص بالكتب.

وكنت قد فحصت نص ملحمة «أوريست» التى ظهرت بعد تسع سنين من ظهور «السبعة ضد طيبة»، لأكتشف كيف تعاملت مع رموز العدالة (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٨٠ ـ ٢٩٥). وقد استنتجت أن السلوك اللغوى فيهما يغطى معانى متقاطعة، تقع على شفا التناقض، مما يعد أسلوباً يمكن القول بأنه يعكس الإمبريقية المخصوصة بالشفوية فى مقابل الوضوح المطرد للمفهومية الكتابية. «إن العدالة التى مانزال نتأمل فيها هى عدالة هسيود، وليست عدالة أفلاطون» (ص٢٩٥).

وماذا عن خلفاء أسيخيلوس؟ هل كانوا أدباء كتابيين بالمعنى الدقيق، متحررين من القاعدة الهومرية؟ لقد تم اختيار مسرحية «أوديب الطاغية»، من أجل التحقق من هذا الأمر، بوصفها، بلا منازع، مسرحية ذات إنشاء مصقول طبقاً للمعايير الأدبية الحديثة. وعندما نلتمس كل عذر لوجود هذه السمة، التى لا جدال فيها فى المسرحية، فإن النص نفسه يكشف عن دلائل على الضغط المستمر للإنشاء بصورة تعليمية من أجل الحفظ الشفوى (هافلوك ١٩٨١).

وقد عنيت هاتان المعالجتان للدراما الإغريقية بملاحظة الدور الجوهرى للكورس فى المحافظة على التقاليد القائمة، المنقولة من خلال شفاهية الأغنية، والرقصة، واللحن. وهنا، كانت خصائص السلوك المدنى، وأوضاعه المتفق عليها، وطقوسه الضمنية فى الحياة اليومية، يعاد تمثيلها والتأكيد على مشروعيتها مراراً وتكراراً. وقد انتقلت مثل هذه التعليمية، بصورة ضمنية، إلى الحوار واللغة المنمقة للشخصيات وهى تمثل الروايات. وهكذا تكون النمطية الملاحظة، بوصفها خصيصة للقصص الهومرية، مستمرة فى الدراما الإغريقية.

ومع ذلك فإن الاختراعات المطبقة على الخط السردى للحبكات، منضماً إليها التبصرات النفسية المتنامية المعبر عنها فى الحوارات على خشبة المسرح، تكشف عن حقيقة أن تأثير الشفوية كان آخذاً فى الأفول. ذلك أن تمهيداً لأساس من تكنولوجيا الكلمة المكتوبة، مشكّل فى نوع جديد من التركيب قد تم إرساؤه. وكان على أفلاطون المطالبة بإعادة نمذجة اللغة التقليدية للملحمة والدراما واستبدال لغة التحليل النظرى بها (هافلوك ١٩٧٨ أ، ص ٢٢٠ ـ ٣٣٤).

توجد بعض المساحات الفارغة فى تلك المنطقة التى غطيتها بما قد كتبته بخصوص المعادلة الشفوية ـ الكتابية على نحو ما حدثت فى اليونان. فبندار ليس هناك، ولا الشعراء الغنائيون المبكرون، ولا يوربيديس، أو المؤرخون الذين قدموا، بالتأكيد، بديلاً، أوربما كان منافسًا، للخطاب الأفلاطونى من خلال منهجهم فى الكتابة النثرية؛ بل إن نهاية القصة لدى أرسطو لم يتم التوصل إليها، إذا كانت حقًا تنتهى هناك. وهكذا فإن تحقيق «الصورة الموحدة» الموعود بها يتطلب أن تُسدّ تلك الثغرات.

وإلى الآن، ظلت القصة قصة إغريقية، ويجب أن تظل هكذا فى هذا الكتاب إلى حد كبير. وبطلة هذه القصة هى عروس الشعر الإغريقية، وليس ذريتها الحديثة. وهذه العروس هى صوت شعب صغير من شعوب البحر المتوسط، على نحو ما عاش فى القرون الثلاثة ونصف القرن التى تفصل بين هومر وأرسطو، وبالكيفية التى أصبح بها هذا الشعب متورطاً فى المعادلة الشفوية ـ الكتابية. ومع ذلك فسوف يلاحظ القارىء أنه بعد تقديم عروس الشعر (الفصل ٢) سوف يحوّل الانتباه لفترة (الفصول ٣ ـ ٧) إلى اهتمامات تقع خارج حقل الكلاسيكيات، وإلى أعمال لباحثين ونقاد محدثين لا تبدو فيها عروس الشعر نفسها ذات أهمية مباشرة.

والحقيقة هى أن المعادلة الشفوية ـ الكتابية لم تعد مجرد معادلة يونانية؛ فقد لقيت بوصفها شيئًا لا يزال فعالاً فى العالم الحديث، اهتمامًا من قبل فروع متنوعة فى علم الإنسان، وعلم الاجتماع، والأدب المقارن. وقد تحول فحص بقايا الشفوية فى المجتمعات التى ظلت لا كتابية حتى الوقت الحاضر إلى ملاحظة حضورها المستمر فيما وراء النصوص الأدبية المؤلفة على يد «كتّاب» محدثين؛ بل إن النظرية الحالية يمكن أن تضع الشفوية بجانب «التناص» فى علاقة توحى بالمجابهة.

وقد جعلتنى قراءة عمل جاك ديريدا «فى علم النحو» (١٩٦٧) أتحقق من أن المشكلة الشفوية ـ الكتابية دخلت فى الوعى الأوروبى الحديث مع روسو. فقد كان «المتوحش النبيل»

لديه مدركاً أساساً بوصفه كائناً شفوياً، ولا يزال حياً، إلى حد كبير جداً، فيما يكتب، الآن، عن الكلمة المنطوقة والنص المكتوب.

وأما القصة الإغريقية المفسرة تفسيراً كاملاً فتصبح جزءاً من تفسير أوسع موجود فى حقل الآداب المقارنة خارج المجال الكلاسيكى. ويبدو الأمر نفسه صحيحاً فى حقل علم الإنسان كما هو معروض فى كتاب چاك جودى «استئناس العقل المتوحش» (١٩٧٧). وقد قام هذا العمل الواعد بتأييد غير مباشر لاقتناعى الراسخ بأن الكتابية الإغريقية لم تغير وسائل الاتصال فحسب؛ بل غيرت من شكل الوعى الإغريقى.

وتُعَدُّ القصة الإغريقية تامة فى ذاتها، إلا أن الأزمة فى التواصل الذى تصفه، وهو يحدث فى العصور القديمة، تكتسب بعداً أكبر عندما ينظر إليها بالقياس إلى ما يبدو أنه أزمة مشابهة فى العصور الحديثة. وما أن تؤسس علاقة ما بين الأزمتين فإن كلا منهما تضىء الأخرى.

وقد ظن البعض أن علاقة ما مثل هذه تمّ عقدها فى تورنتو بينى وبين مارشال مكلوهان (انظر الفصل ٣ بعد) وأستاذه هارولد إنيس H. Innis (الفصل ٤ بعد) بل لقد أشير إلىّ بوصفى عضواً فى «مدرسة تورنتو» التى أنشأها هذان المفكران الكنديان. والحقيقة أن العكس هو الاحتمال الأقرب إلى الصحة؛ فبعد أن وقعت على عمل ميلمان بارى، مسترشداً كذلك بقراءة عمل مارتن نيلسون «هومر ومسينى» (١٩٣٣؛ وهو العمل الذى لايزال يعد بالنسبة لى العمدة فى الموضوع)، ومتبعاً تلك التبصرات التى ألهمتنى إياها الدراسات ما قبل السقراطية، التى أشرت إليها سالفاً، فإننى أتذكر قيامى بإعطاء محاضرتين عامتين أو ثلاث بجامعة تورنتو حول موضوع الإنشاء الشفوى، وإننى أشك فى أن يكون إنيس واحداً من أولئك الذين استمعوا إلىّ، فى وقت كان يفكر فيه على خط موازٍ فى موضوعات مشابهة فى ميدانه الخاص (هافلوك ١٩٨٢ ب). ومما يجعلنى على ثقة من هذا هو الاتصالات التى دارت بيننا فيما بعد، على إثر انتقالى من تورنتو إلى هارفارد. لقد سرى تأثيره إلى مكلوهان، الذى ظهر كتابه التأسيسى «مجرة جوتنبرج» فى آخر الأمر معاصراً لكتابى «مقدمة إلى أفلاطون». وقد رأى مكلوهان على الفور أن ثمة صلة غير مؤكدة بين هذين العملين، واستمر فيما بعد فى تقدير عملى بكرم، سوف أذكره له دائماً بكل امتنان.

إن الباحث الكلاسيكى، وقد وُهبَ عزم الرياضات العقلية المطلوبة لإجادة اليونانية واللاتينيةَ قبل أن يستطيع البدء فى النظر إلى الأشياء التى يمكن أن تتحدث هاتان اللغتان عنها؛ هذا الباحث ليس من المحتمل أن يشرد أبعد من اللازم عن موضوعه سعياً وراء آلهة غريبة بالخارج كى تخبره بشىء ما له صلة بموضوعه. ولقد أصبحت، فقط، بعد قراءتى لعمل والتر أونج «الشفاهية والكتابية» (١٩٨٢) على وعى كامل بالقدر الذى وصل إليه البحث والتأمل فى هذا الموضوع على مدى العقدين الفائتين. أما الصلة التاريخية المحتملة بين خمسة أعمال ظهرت فى ١٩٦٢ - ١٩٦٣ (وواحد منها لى) والدلالة الممكنة لهذه الصلة فأمر ملاحظ فى الفصل ٣.

وسوف يتحقق القارئ كيف أخذت نفسى على مهل عبر السنين لأصل إلى النتائج المختلفة المضمومة معًا فى هذا الكتاب. وأظن أننى كنت أدرس هذ ه الأشياء من وقت إلى آخر قبل أن أدونها، وسوف أظل دائمًا مديناً إلى رغبة طلابى فى تورنتو، وهارفارد، وييل، فى الاستماع إلىّ، أولئك الطلاب الذين حبتهم الطبيعة بعقول خاصة بهم. وفى داخل سياق البحث الكلاسيكى، على نحو ما هو متبع تقليدياً، سوف تبدو هذه النتائج - كما أفترض - منقحة، وقابلة للجدل؛ بل حتى قابلة للاعتراض عليها من قبل البعض. وثمة بعض الأسباب الطبيعية لهذا، وهى تقريباً أسباب تقليدية؛ بل إننى فكرت كذلك فى أنه من المناسب الإشارة إليها باختصار، فى الفصل ١١. وقد كانت هذه النتائج كافية لتثير فىّ الحذر، وتدفعنى إلى التردد فى نشرها حتى وأنا لا أزال فى مرحلة إنهاء هذا الكتاب فى عامى الثالث والثمانين. ولكن إذا حكمنا على الأمر من خلال بعض ما قيل عن نتائجى على لسان بعض المراجعين، ومن خلال الكثير مما سوف يقال، بحماس، على ألسنة الكثير من الباحثين مما يمكن تجاهله بأمان، فيكون ثمة مبرر للحذر الذى أثارته فىّ هذه النتائج قبل نشرها. ولكن هناك مكاناً واحداً لقيت نتائجى فيه ترحيبًا وهو مراجعة ممتازة عن تاريخ المشكلة الهومرية نشرها آدم بارى، فى سنة وفاته المفاجئة، فى صورة مقدمة لطبعة الأعمال الكاملة لوالده (آ. بارى ١٩٧١)، وإنه لمن المناسب، هنا، أن أذكره وأتذكر ما كتب.

* * *

الفصل الثانى

تقديم عروس الشعر

بدأ تاريخ الأدب الأوروبى بقصائد هومر وهسيود. وربما كان أول ظهور جزئى لـ «هومر» فى مطلع القرن السابع قبل الميلاد. ولا يعتمد هذا التاريخ المبهم نفسه على أى مصدر خارجى؛ ذلك أنه قائم على تحديد التاريخ المحتمل لاختراع الأبجدية اليونانية التى كتبت بها القصائد. وإذا كان لنا أن نصدق التقاليد المتأخرة، فإن هذه القصائد لم تأخذ الشكل النهائى الذى وصلت به إلينا حتى منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

وليس ثمة سوابق مسجّلة مهدت لهذه القصائد فى شكلها المكتوب. وقد كان لفرجيل، ودانتى، وملتون أسلافهم؛ فهم ينتمون إلى تقليد أدبى يتصف بالعمومية وليس ملحمياً بالمعنى الضيق. وقد تميزت أعمال هؤلاء الكتاب بالنبوغ؛ ولكنه ليس نبوغاً خالصاً، ولا فريداً، ولا قائماً بذاته. أما الإلياذة والأوديسة - ويجب أن نضيف عملى هسيود «نسب الآلهة» و«الأعمال والأيام» - فليس وراءها سلف أو تقليد.

ولكن هذه الأعمال وصلت إلينا «مكتوبة» أو «مدوّنة» (فلا يزال الدارسون يختلفون حول الطريقة الصحيحة لوصف «العمل الإبداعى») إما على البرشمان (ليس إطلاقًا بل إمكانًا) أو على أوراق البردى، مصمّغة معاً، ثم مطوية على عصا أو أسطوانة، ومنسوخة بجهد مضنٍ قرناً بعد قرن، صحيفة بعد أخرى، حتى دخلت أخيراً، بعد جوتنبرج، فى حماية الطباعة. فأى عجب إذا كانت هذه العلمية التاريخية، النصيّة، قد جذبت كثيراً من الدارسين إلى إيمان راسخ بأن هذه الأعمال «أدبية [كتابية]»، بالمعنى الحديث الكامل للمصطلح، أنشأها «مؤلفون» لابد أنهم كانوا هم أنفسهم «كتّاباً».

فماذا إذن عن «المؤلف الأصلى»؟ هل تقدّم لنا الأعمال نفسها أى عون يكشف لنا عن الشخصيات المرتبطة بها؟ فمما لاشك فيه أن هذه الشخصيات، بوصفها شعراء من الطبقة الأولى، كان لها زملاء، ومعلمون، ونماذج، ومصادر. ولكننا لا نعلم عن ذلك شيئاً.

وحتى الاسمان «هومر» و«هسيود» يلفهما الغموض؛ فأحدهما، «هسيود»، يرد مرة واحدة فى إحدى القصائد الأربع، بضمير الغائب. «ذات مرة علّمتْ [عرائس الشعر] هسيود أغنية مجيدة، عندما كان يرعى الحملان أسفل جبل هليكيون المقدس». ويستخدم البيت السداسى التالى ضمير المتكلم: «كلامًا خاطبتنى به الإلهات بادئ ذى بدء، على النحو التالى...». فهل «هسيود» فى النص الأول و«ياء المخاطبة» فى النص الآخر هما الشئ نفسه؟ هل يشيران إلى الشخص ذاته؟ من المستحيل معرفة ذلك يقيناً؛ فربما كان ذكر الاسم نوعًا من التوقيع، مقصوداً به علامة مميزة على المؤلف الأصلى. أما هومر (سواء أكان واحداً أم أكثر) فلا يثبت نفسه أبداً. ذلك أن مسئولية إنشاء كل من الإلياذة والأوديسة تنسب إلى عروس الشعر، التى يدعوها الشاعر إلى أن «تغنى» الإلياذة، و«تنشد» الأوديسة. وعلى نحو أكثر وضوحًا، يصف «هسيود» «الأغنية» (وليس «أغنيتى») بأنها شئ «علمته [إياه الإلهات]».

أما المؤلف المسمّى، فيما بعد، هومر، أيًا كان هو، فيوجّه دعوته إلى عروس الشعر فى صيغة الأمر. إنه موجود، ولكن بوصفه مؤديًا، وليس بوصفه مؤلفًا. وهو يتوسط بين عروس الشعر، أيًا كانت هى، والمتلقين، كما لو كانت أشعاره ليست له، وإنما مستمدة من مصدر خارجى عنه، يسميه «عروس الشعر» التى كانت، كما نعلم من «هسيود»، عبارة عن التسع أخوات (جوقة) اللائى كنّ بنات زيوس - وهذا أعطاهن مكانة أوليمبية - وأمهنّ (نيموسونى) «ربة الذاكرة». وها هنا، بالتأكيد، إلماح - هو الأول - إلى الإنشاء الأصلى لهذه القصائد الأربع. وليس ثم فى أى منها أية إشارة تتعلق بـ «الكتابة» أو «القراءة» سواء من جهة المغنى أو من جهة عروس الشعر أو ربات الفن. أما «نسب الآلهة»، القصيدة التى تسرد أسماءهم ونسبهم، فتبدأ بترنيمة ممتدة، فى ثلاثة أجزاء، موجهة إلى التسع ربات جميعاً ومهتمة بأفعالهن وأعمالهنّ. وعلى نحو متكرر، فى أشكال متنوعة، توصف اللغة التى ينشدنها بمصطلحات شفوية بوصفها خطابة أو غناءً، يؤدى أثناء الرقص، ويصل عبر الفراغ إلى متلقين مستمعين.

يقمن برقصاتهن الجميلة المحبّبة فوق أعالى جبل هيليكون ويتحركن بأقدام نشيطة. ومن هذا المكان ينهضن ويذهبن إلى الخارج ليلاً متشحات بضباب كثيف ويتمتمن بأغانيهن بصوت رقيق... يتدفق الصوت العذب دون عناء من شفاههن ويسعد بيت أبيهن زيوس إذ يجوس فيه صوت الربات النقى، وتعيد صداه القمم الثلجية لجبل أوليمبيا ومنازل الخالدين...

ثم ذهبن إلى جبل أوليمبيا مبهجات بصوتهن العذب، وغناء ملائكى، وقد رددت الأرض المظلمة غناءهن... (نسب الآلهة، ١١، ٧ - ١٤، ٣٩ - ٤٣، ٦٨ - ٧٠؛ ترجمة لوب).

بعد قرنين تغير الزمن، فقد كانت عروس الشعر (أو ربات الفن) المصوَّرة فى الشعر لا تزال تغنى، أو على الأقل تنشد، ولكن ما حدث حقًا كان شيئًا أكثر تعقيداً بكثير؛ ذلك أن نصوص المسرحيات اليونانية التى لدينا، تراجيدية أو كوميدية على السواء، تحمل كثيراً من الإشارات إلى حقيقة تاريخية مهمة؛ فكان ثمة بين الغناء، والإنشاد، والتذكر (مما يعدُّ تجميعاً ثقافياً يمكن أن ندرجه تقليدياً بوصفه شفوية) من ناحية والقراءة والكتابة (مما يعد من عادات الثقافة الموثقة والكتابية) من ناحية أخرى ـ تصادم وتنافس، وليس أن الثقافة الكتابية كانت تحل محل الثقافة الشفوية على نحو آلى. وكانت العلاقة التى تربط بينهما أكثر دقة؛ ولنختر من بين أمثلة كثيرة واحداً، من مسرحية ليوربيديس (هيبوليتوس) عرضها فى ٤٢٨ ق. م تعتمد حبكة المسرحية على رسالة مؤلفة كتابة تركتها زوجة منتحرة تتهم فيها (زوراً) ابن زوجها باغتصابها. [انظر عن هذه المسرحية: أحمد عتمان، الشعر الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، عالم المعرفة (٨٤)، ١٩٨٤، ص ٣٠١ ـ ٣٠٢] وقد كان وضع إضمامة الورق المكتوب عليها الرسالة فوق صدر الجثمان مؤثراً من الناحية الدرامية؛ فعلى إثر وصول الزوج إلى المنزل يكتشف فقده لزوجته، ويفك الإضمامة، ويقرأها لنفسه على المسرح. ومن المفترض، فى ذلك الوقت، أن جمهور المسرح يمكن أن يقبل حقيقة استطاعة المرأة الكتابة والرجل القراءة بوصفها أمراً عادياً. ولكنه أثناء قراءته يتعجب تلقائياً: «إن الإضمامة تصيح، إنها تبكى عالياً. انظروا.. انظروا إلى ما قد رأيته فى حروف مكتوبة (en qra-phais) ـ أغنية تتكلم بصوت عال!(880 -877 .11).

ومن الناحية المنطقية، إذا كانت الرسالة أغنية أو شعراً يغنى بصوتٌ عال، فأنت لا تراها. ومن الناحية الأخرى، إذا كانت وثيقة مكتوبة، فأنت لا تسمعها تغنى لك. لكن منطق إما/ أو هذا لا صلة له بهذه الكلمات؛ ذلك أنها تفتح نافذة على عملية تحول ثقافية، يكون التصادم والتعارض فيها أمراً جوهرياً. إن عروس الشعر الشفوية، مغنية، منشدة، ومذكرةً، تتعلم القراءة والكتابة؛ ولكنها، فى الوقت نفسه، تستمر كذلك فى الغناء (انظر عن هذه «التناقضات الظاهرية»، سيجال ١٩٨٦، ص ٢١٩، وهو يقتبس من كنوكس ١٩٨٦ موقراً إياه).

وعلاوة على هذا، لا يزال التكنيك الراهن للتواصل عبر الكلمة المكتوبة يوصم ببعض العيوب؛ فهو وافد جديد. وما قد كتب زيفًا لا يمكن، الآن، تحديه من قبل الشهادة الشفوية التقليدية المأخوذة من شهود عيان. ويجادل هيبوليتس، ضحية الاتهام،فى هذه النقطة بحدة: إنه ينعى على والده، بشراسة، تفضيله الكلمة المكتوبة على المنطوقة، بما فيها كلمته (لا تزال القاعدة نفسها موجودة فى انجلترا العصور الوسطى، انظر كلانشى ١٩٧٩، ص ٢١١). أما عن الشهادة الشفوية الحاسمة التى يمكن أن تكون مأخوذة من الجانية [زوجة الأب]، فلم تعد للأسف متاحة. لقد ضمنت غيابها بانتحارها (972 .1). إن حوار يوربيديس يشق طريقه بإخلاص نحو الخط الذى تتطلبه الطباع المعقدة ـ الطباع الشفوية ـ الكتابية ـ المميزة لمجتمعه ولزمنه.

وليس ما سمى بـ «الثورة الكتابية» (هافلوك ١٩٨٢ أ) فى اليونان أكثر من مفهوم مبرمج مستعاد من الهواء. إنه نظرية تكشف وتشرح، كما فى المثال السابق، معانى مطوية فى ألف قطعة من الأدب الإغريقى الكلاسيكى منذ هومر حتى أرسطو. وهى نظرية تشرح ما دعاه تشارلز سيجال «الديناميه» المثيرة فى المفردات والتراكيب اليونانية الكلاسيكية الفصيحة، والتى لم يصنع مثلها منذئذ. إنها نظرية تشرح لنا الاختراع اليونانى للفلسفة. إلا أن كلمة «ثورة»، برغم كونها مقبولة وعصرية، يمكن أن تضللنا إذا استخدمناها بما يوحى بأننا نستبدل، بحسم، إحدى وسائل الاتصال بغيرها. ذلك أن عروس الشعر لم تصبح، أبداً، العشيقة المنبوذة لليونان. لقد تعلمت الكتابة والقراءة فى حين كانت لا تزال تغنى. وتسعى الصفحات التالية إلى وصف كيف حدث ذلك.

ولكن، قبل أن يسمح لعروس الشعر أن تأخذ مكانها فى منتصف المسرح، فمن المهم أن نلقى نظرة على ما كان يجرى فى كواليسه؛ فليست مشكلة الشفوية ـ الكتابية فى نظر الإغريق مشكلة تقنية محدودة. فهى توسع نفسها من خلال المنظور الذى طرحها إلى ما وراء حدود العصور القديمة؛ وذلك لأن المشكلة أصبحت مسألة بحث فى حقول حديثة، تمتد من الأدب المقارن إلى الأنثروبولوجيا الثقافية إلى دراسات الكتاب المقدس. ويبدو أن ثمة قوى فعالة بعينها تدفعها إلى مستوى التعرف الواعى، وتجبرنا على النظر إلى أنفسنا من ناحية بوصفنا قراء وكاتبين، ومن الناحية الأخرى بوصفنا مؤدين ومستمعين، وهذا دور دفعتنا تقنيات الاتصال الجديدة إلى القيام به مرة أخرى، وربما قلنا إنها أقحمته علينا. ولذا قد يبدو من المناسب، قبل أن نستمع إلى القصة اليونانية فى الموضوع، أن نراجع السياق الحديث الذى برزت فيه.

القيم في مواويل يوسف رشتا

إبراهيم حلمى

اختلفت آراء الباحثين فى وضع معنى محدد لتعريف القيم؛ فمن قائل بأنها القدر أو المكانة، وقائل ثانٍ يحددها بأنها الأفكار الاعتقادية المتعلقة بفائدة كل شىء فى المجتمع(١) . وبعض العلماء يعرِّف القيمة بأنها الخير أو الشر(٢) . ويرى آخرون أنها مجموعة اتجاهات تدل على ميل سلوكى يتميز بشعور سار أو مؤلم(٣) .

ونحن إذا ما دققنا النظر فى تلك المعانى المتعددة، نجد أن القيم تتضمن مجموعة من العناصر المشتركة، وهذه العناصر تتشابك فى مفاهيم كثيرة، مثل الاهتمام، والاعتقاد، والرغبة، والسرور، واللذة، والإشباع، والنفع، والاستحسان، والقبول، والرفض، وكل هذه المعانى نتاج تقديرات شخصية لا تخضع إلى أى مقياس ثابت ومحدد.

يقول (يان فانسينا) : «إن القيم الثقافية للمجتمع ما هى إلا تلك الأفكار والمشاعر التى يتقبلها غالبية أعضاء المجتمع باعتبارها مسلَّمات لا جدال فيها. إنها أهواء مجتمع، وهى ـ بالنسبة إلى أعضائه ـ التى تسبغ على الحياة معنى، وترسخ المثاليات التى يناضل المجتمع من أجلها، وتضفى أهمية نسبية على الأشياء التى ترتبط بذلك النضال، ولكنها نادرًا ما تكون معلنة، وإنما تظل عادة فى لاوعى معظم أفراد المجتمع الذين تتحكم فى سلوكهم على أية حال إلى درجة ملحوظة»(٤).

نخلص من ذلك إلى أن القيم ـ مهما اختلفت حولها الآراء ـ إنما هى من نتاج جماعة أو طائفة من الناس فى أى مكان على سطح الأرض، وفى أى زمان، لتحديد قواعد سلوكية محددة متَّفق عليها؛ لكى يمكن التمييز بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، وغيرها من قيم ومعايير إنسانية متَعارف عليها فيما بين تلك الجماعة.

وإذا كان الإنسان يشارك الحيوان فى الحس؛ حيث الميل دائمًا تجاه إشباع الحاجة، فإن ما يفرِّق الإنسان عن الحيوان، هو سمة التأمل العقلى؛ حيث يتعالى الإنسان على هذا الميل، شاخصًا نحو مثل أو قيم عليا. «إن الإنسان ـ بين سائر الكائنات ـ هو الكائن الوحيد الذى يملك إرادة التغيير عن وعى وتبصر، فينزع ـ بمحض تفكيره وإرادته ـ إلى مجاهدة ميوله وغرائزه، وضبط دوافعه ونوازعه، والسيطرة على أهوائه

ونزواته، وتوجيه رغباته ومطامحه إلى أقصى مطالب الكمال الإنسانى. والناس فى كل زمان ومكان، حتى من كان منهم يعيش على مستوى أخلاقى دنىء، ينشدون القيم العليا التى تقضى بتأدية الواجب، وقيام المحبة والإخاء، وإشاعة العدل، وكفالة الحرية، وإقرار الأمن والسلام، والتزام العفة، والتمسك بأمانة القول والعمل، والامتناع عن القتل والاغتصاب والكذب والحقد والنفاق، وغيره من الآفات(٥).

دور الفن فى تأكيد وتثبيت القيم

أى مجتمع من المجتمعات، يضع لنفسه إطار قيمه ومثله، يبحث دائمًا عن صاحب الدور الذى يقوم بتأكيد هذه القيم، وتأصيل تلك المثل، وقد يجد من يقوم بهذا الدور متمثلاً فى داعية دينى، أو مفكر، أو فنان يتخذ من فنه وسيلة أو أداة يدعو بها إلى تثبيت قيم الجماعة ونشرها بين جميع أفرادها.

إن الفنان ذو المشاعر المرهفة لا يمكن أن يتجاهل تلك الرغبة الكامنة فى أعماقه، التى تريد أن تتجه مباشرة نحو الإصلاح. فما أكثر مثالب العالم، وما أكثر نقائص المجتمع، ولذلك تتحرك داخل الفنان مشاعر وأحاسيس عديدة ترفض هذا الاختلال، وتبحث عن بديل يزيله؛ سعيًا وراء خلق صورة أفضل للمجتمع أو للجماعة التى يهمه أمرها.

وإذا كان الفن يتخذ أشكالاً متعددة تتمثل فى الكلمة والنغمة والحركة والتصوير، فإن الكلمة والنغمة تعدان من أقوى أدوات التعبير الإنسانى تأثيراً على وجدان الجماعة فى السعى نحو التغيير الذى يراد أن يحدث فى المجتمع.

عن الإصلاح، بوصفه رسالة للفن، يقول الكاتب المبدع والمصلح (توماس هاردى) : «إذا كان علينا أن نتصدى لعيوب الطبيعة ونضعها صراحة على الورق، فأين الفن فى كتابة الشعر والرواية؟... وعندى أن الفن إنما يكون فى اتخاذ هذه العيوب أساساً لجمال لم تره الأبصار بعد....»(٦).

من هنا، تنشأ رسالة الفن، وينشأ دوره.

ولأن الكلمة واللحن فرعان فى شجرة مورقة اسمها الفن، فإن هذين الفرعين كانا - ومازالا - يورقان بالمعانى التى تثمر من أجل الحفاظ على قيم المجتمع.. ولأن الإنسان كان لصيقاً بالكلمة واللحن، فقد أفرغ فيهما أحاسيسه، وأفراحه، وأحزانه؛ لكى تكون له متنفساً تعبيرياً عما بداخله من أفكار.

وإذا كان الإنسان، بطبعه، يصب فى أغانيه معانى قيمه ومُثله، فإن الإنسان - والفنان الشعبى المصرى - قد صب، ومازال يصب، قيمه ومُثله فى ذلك اللون المغرم به من الأغانى الشعبية منذ مئات السنين - فن الموال..!

ولقد تعددت أشكال الموال وتنوعت فى مصر، منذ مئات السنين، بل برع الفنان الشعبى المصرى فى هذا اللون من الغناء - على حد تعبير ابن خلدون - فأنتج الموال القصصى الذى لم يبرع فيه أحد غيره.

مشوار الفنان يوسف شتا

إن النموذج الذى نأخذه، فى دراستنا هذه، هو الفنان المبدع يوسف شتا، وهو من مواليد ٥ أغسطس ١٩٢٣ بالقليوبية. وقد بدأ يغنى المواويل الشعبية منذ كان طالبًا بمدرسة أكياد دجوى بالقليوبية، حيث حفظ القرآن، منذ كان فى كتّاب الشيخ تعلب، وجوّده وختمه هناك.

وكان والده يعمل فى الزراعة، وكان يقوم بمساعدة والده فى الحقل، وقد دفعه إلى طريق الغناء رؤيته للفنانين الشعبيين الذين كانوا يغنون فى قريته أمثال المطرب الشعبى إبراهيم محجوب - وهو من القليوبية - والمطرب الشعبى محمد ريحان من المنوفية، والمطرب الشعبى الحاج مصطفى مرسى من المرج، وهذا الأخير يعده أستاذ أساتذة فن الموال فى مصر فى الأربعينيات من هذا القرن.

وقد ترك الفنان يوسف شتا الدراسة الإلزامية بعد وفاة والده، واتجه إلى منطقة (عرب المحمدى) فى القاهرة؛ حيث كان يقام بها سوق كبير يؤمه كل الفنانين الشعبيين؛ لكى يعرضوا فيه مختلف ألوان فنون الإبداع الشعبى للموال فى كل يوم خميس.

وكان يوسف شتا يلجأ إلى أسلوب دفع النقطة للمغنى الشعبى لكى يسمح له بتجربة صوته أمام الناس بغناء موال قصير، إلى أن كوّن له فرقة خاصة به، خاض بها غمار حلقة الفن التلقائى مع الموال.

ولقد تمرّس الفنان الشعبى يوسف شتا فى غناء الموال، وأصبح يؤلف مواويله بنفسه ويبدع فيها، فما من حادثة تمر عليه إلا وقال فيها موالاً، وألّف الكثير من المواويل القصيرة والطويلة، حتى بلغت - على حد قوله - ألف موال، وله الكثير من المواويل القصصية الطويلة التى قام بتأليفها بنفسه، مثل موال (هاجر وعز العرب)، وموال (فهيم وفهيمة)، وموال (سلمة وسلمان)، وموال (صاغ العطار)، وموال (زهرة ورضوان)، وموال (قصة الجهينى)، وموال (فرماوى وقطر

الندى)، وموال (نزهة والشيخ إمام)، و........، وهي مواويل قصصية، تحتوى على الكثير من المواعظ والعِبر والحِكم والقيم الاجتماعية فى قالب روائى غنائى مؤثر.

ولقد اشتمل فن الموال، عند الفنان الشعبى يوسف شتا، على كثير من القيم الإنسانية النبيلة، من خلال ما توارثه من مواويل حفظها، وقيم حافظ عليها، وهى تنبع أساساً من القيم الثقافية المصرية الأصيلة المتوارثة جيلاً بعد جيل، فى ثبات لايتغير، كثبات شجرة الجميز.

استهلاله للموال

يستهل الفنان الشعبى يوسف شتا دائماً إلقاء مواويله بتوجيه تحية منه لمن جاء ليستمع إليه؛ لأنه يعتبر أن هذا التجمع هو نوع من المشاركة الوجدانية بينه وبين الجمهور المستمع، أو هو (أخذ وعطاء) مشترك بينه وبين مريديه، ومن خلال استهلاله بالموال يضفى عليهم صفة الرجولة والشرف بوصفه نوعاً من إزكاء التحية والتقدير منه، فيقول(٧):

اللى لغانى لغيته وقلت له فنى
وعندى بستان هديته من زهور فنى
وكل عطشان سقيته من بحور فنى
توب الرجوله على ولاد الأصول ملبوس
إن قابلك الحُر فى الوجه السمح ميل بوس
تحية للى عليه توب الشرف ملبوس
وتحية مخصوص للى بيعشقوا فنى

صورة المرأة وصورة الرجل فى مواويله

فى معظم مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا، نجد أن صورة المرأة عنده تتشابه تماماً مع صورة الخيل أو الفرس أو الكحيلة.

وقد اشتهرت المواويل المصرية بإبراز صورة الفارس للدلالة على اكتمال الرجولة، ونموذج الفارس له مواصفات معينة؛ كى تكون مقنعة بصفات الرجولة (فلا كل من ركب الفرس خيّال).

وفى موال الفنان الشعبى يوسف شتا مواصفات لهذه الرجولة؛ فهى ليست مظاهر خادعة، ولجام من حرير يمسك بمقود فرسه، لذا يقول فى مواله(٨):

غشيم معاه مال أم راح اشترى فرسه
كان فاكر إنه نبيه عقله سليم فرسه
فكر لأنه يسيم السرج ويزينها
لما لقيته مهوش خيّال ويزينها
حلفت بدينها ما تدى وصورة تدى للعويل فرصه

إن مجتمعنا المصرى سيطرت عليه، ومازالت حتى الآن، القيم النابعة من الريف، وأول هذه القيم طاعة الزوجة لزوجها. «ولو أخذنا فى الاعتبار أن مجتمعنا الريفى مجتمع أبوى تسيطر على الأسرة فيه سلطة الأب بشكل كبير، لأمكننا - فى ضوء ذلك - أن نفسر كيف ينظر الريفيون إلى صفة الطاعة العمياء عند الزوجة، من حيث قيمتها الاجتماعية؛ فهم يعدون طاعة الزوجة عاملاً من أهم العوامل فى التماسك والاستقرار الأسرى»(٩).

لذا ، فإن الفنان الشعبى يوسف شتا يستنكر أن يصير الرجل منقاداً ومنصاعاً إلى إمرأة، فهو يدعو إلى قيم الرجولة بأن يكون الرجل له رأيه فى توجيه أمور حياته، فهذا النوع الخانع من الرجال يتهكم منه يوسف شتا فى مواويله، ويعتبره (طرطوراً) بلا أدنى فائدة، لدرجة أن امرأته تلبسه (الكيل) أو العماء، وتستغفله فى بيته، لهذا كله يقول(١٠):

راجل يطاوع مره يبقى مره فى البيت
إن قال مرّه كلام بتكسّره فى البيت
لأنه طرطور ومالوش احترام فى البيت
تنده عليه تلتقيه يجرى ويسبق خيل
أكنه شغّال كما سايس فى مربط خيل
قدّامها مهزوم لو فارس بيركب خيل
وتلبّسه الكيل ومالوش لزوم فى البيت

ويزيد الفنان الشعبى يوسف شتا فى كشف هذا النموذج من الرجال (الطراطير)، رغم ما يظهرون أمام الناس من صفات تخالف صفات الرجولة الحقة، التى يريدون أن تظهرهم بمظهر (العلمجة) أو الدراية والفهم أمام الناس، ولهذا يقول فى مواله(١١):

حلّق وحوش امسك الطرطور على ماجى
اللى المره معوماه كالفلك على ماجى
عبيط وعمل واد علمجى

بيحب بره ومراته محيراه حيره
إن قال لها بم تبقى بلوته حارّه
بتغيب عن الدار ولا يعرفلهاش حاره
وتقول ياجارة إديه المفاتيح على ماجى

وشخصية الرجل الذى تقوده امرأته يعدها الفنان الشعبى يوسف شتا (شرّابة خرج)، لذا يقول فى الموال راسمًا هذه الشخصية الضعيفة[١٢]:

عود الدرة خاب وماطلعلوش شرّابه
دبل من المنى وكان المنى شرّابه
وبير العسل جف لما مالقاش شريبه
اللى مراته تركبه بتأخره مرجع
بتلبّسه توب هموم على جتته مرقع
يجى يناقشها تقول له فى الكلام ارجع
دانت ما تنفع لغير الخرج شرّابة

ويضع الكرم والبخل والجهل فى موقف واحد، ولكنه يظهر مدى تصرف كل منهم حيال «شربة ماء»، ثم يوجه نصيحة لمن يسمعه باتباع الطريق الصحيح والتأنى حيال أى تصرف إنسانى، وعدم مطاوعة إغواء المخادعين، فيقول[١٣]:

كريم بيجود له حسنه فى شربة ماء
وبخيل بيموت تروح روحه فى شربة ماء
وجاهل بينخم ويغرق فى شربة ماء
اعرف طريق العدل وامشى كده على مهلك
وبص قدام واتبع دوام علام أهلك
وسيبك من اللى غواك وبيخدعوك على مهلك
ليضيّعوك سهل بالراحة فى شربة ماء

الدعوة إلى القيم المثالية

فى المجتمعات، هناك أنواع من القيم تسمى بالقيم المثالية التى يحس الناس استحالة تحقيقها بصورة كاملة. وبرغم ذلك، فإنها كثيراً ما تؤثر تأثيراً بالغ القوة فى توجيه سلوك الأفراد، من ذلك مثلاً القيم التى تدعو إلى مقابلة الإساءة بالإحسان؛ فقد يعجز الفرد فى واقع الأمر عن الالتزام بها، ولكنه، مع ذلك، إذا تبناها، فإنه يعدّل كثيراً من سلوكه حيال من يعتدون عليه أو يسيئون إليه[١٤].

والفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله يوجّه عدة نصائح تتضمن بعضاً من هذه القيم المثالية، مثل مساعدة من ينوء كاهله بالأعباء، وإبعاد كل أشكال الأذى من طريق الإنسان، وانتزاع الحسد من النفس والحض على التسامح مع الآخرين، والصدق مع النفس ومع الغير، فهذه الأمور كلها هى ما يجب أن يحفظها الإنسان فى دولابه.. دولاب الشرف، فيقول ناصحاً وموصياً السامعين[١٥]:

لو يتقل الحمل على واحد ضعيف عينه
وامشى فى طريقك ولو شفت الأذى عينه
ومن أرضك الطيبة بذر الحسد عينه
خليك مفَتَّح وانظر للمعانى بدء
وخلى طبع التسامح فى أمورك بدء
وإن كنت غاوى الرجولة ابدأ بنفسك بدء
وحافظ على الصدق فى دولاب الشرف عينه

ويذم الفنان الشعبى يوسف شتا نقيصة البخل و (الافترا) والطمع، ويصوِّر هذا النموذج السيىء من البشر على هيئة غراب يحوم حول جثة ميت يريد أن ينهش فيها، فيقول[١٦]:

اللى افترا خاب حايرجع للصوب ميتا
بالدنيا مغرور ونفسه م الغرور ميته
زى الغراب دائما بيحوم على ميته
طول عمره طمعان مولع بالطمع ولعان
لا عمره شال حمل عن واحد ضعيف ولا عان
عَيّاب فى الناس ولسانه الطويل لعان
وبيبقى شبعان وإيده على الفلوس ميتة

ومن أسمى القيم الإنسانية فضيلة الحق، فهى عند الفنان الشعبى يوسف شتا من الفضائل المهمة فى حياة الناس، ولتأكيد أهمية ذلك بالنسبة للإنسان، فإنه يكشف نقيض الحق وهو الضلال، ويبين للمستمع مدى ما فيه من مساوىء، فيقول فى الموال[١٧]:

اللى يحب الضلال عمره ما حب الحق
عمى عن طريق الهدى أكمنه كره الحق

بيشوف بعينيه ولسانه ماقالش الحق
إنسان جواه شيطان رأيه خرب مالطه
توب الأدب والرجولة من عليه مالطه
ما هو الندل لو جيت تحاسبه عليك ملت
يتمنى غلطة عشان يهرب وياكل الحق

يحض الفنان الشعبى يوسف شتا على فعل الخير فى الدنيا عن طريق توجيه اللوم إلى من يشل يده عن أفعال الخير، فيقول مترنماً (١٨):

ياللى إيديك عن فعال الخير بتشلّها
ومطمع النفس وانت ضعيف بتشلها
وتنكر الحسنة ليه والغلطة بتشيلها
بإيه يفيد الندم بعد انعدام حيلتك
وادى انت أصبحت ماتسرّش حبيب حالتك
وقدّام الناس مفيش غير البكا حيلتك
ولما انت مش قد شيلتك ليه بتشيلها

ويدعو الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله إلى فضيلتى الخير والحب، وتجنب نقيصتى الشر والحسد، فى دعوة عامة يوجهها إلى كل الناس، فيقول فى موال يحمل رسالة سامية للناس(١٩):

الخير حاتلقاه لو تعرف مكانه فين
وتهزم الشر وتحدد مكانه فين
وتبعد اللوم ولا تسأل مكانه فين
أعوذ بالله من الطمّاع والحاسد
واللى بيحكى فى سيرة الناس والحاسد
ياخلق حبوا وسيبوا الكره والحاسد
وكل واحد لازم يعرف مكانه فين

وفضيلة عمل الخير فى الآخرين ينظر إليها موال يوسف شتا بنظرة عين وتقدير؛ حيث يحض على أن يتسم الرجل بصفات الرجولة الكاملة، حتى لو ضاع أثر عمل الجميل فى الآخرين، فإنه سيثمر فى النهاية، مهما طال الزمن، وبهذه المعانى يغنى فى مواله(٢٠):

ياجارى على الخير يامؤمن سكتك صعبة
المسئولية أمانة فى أمور صعبة
وصفة الرجولة الكمال والمرجلة صعبة
لو تزرع الطيبة الناس يميلوا إليك
ومهما تاه الجميل ويرضه يرد إليك
لو تحمد الله حلال الرزق يأتى إليك
والشدة حاتهون عليك مهما تكون صعبة

ويربط الفنان الشعبى فى مواله بين صناعة المعروف فى الإنسان غير الأصيل بوضع البذور فى أرض ملحية غير مؤهلة للإنبات والإثمار، فيقول(٢١):

ياللى بدرت التقاوى فى السبخ حاتموت
فى أرض ضاع أصلها من ملحها حاتموت
وشجرة مالهاش جدور قبل الأوان حاتموت
فيه ناس عشان الفلس بالغصب تتحايل
يرموا جتاتهم ولو بالنصب تتحايل
ويتحكّم الندل وانت عليه تتحايل
ولو زرعت الجمايل فى الخسيس حاتموت

معاييره فى فضائل الحب والجمال

يدعو الفنان الشعبى يوسف شتا إلى فضيلة الحب فى مواله، ومن براعة تصويره أن يشبّه الحب بالحمام، وهذا الحمام إذا ما رعاه الإنسان بقى معه، وإن أساء إليه طار وضاع منه، وهذه البراعة فى التصوير تتجسد أيضًا فى التلاعب اللفظى والتورية بين كلمة حُب بمعنى العواطف وكلمة حَب بمعنى الحبوب التى يلتقطها الطائر عند إطعامه، قائلا(٢٢):

ياللى انت غاوى حمام الحُب من إيدك
ربيه وخليه يلقّط حَب من إيدك
وضرورى تسقيه بماية حُب من إيدك
حاتعيش وياه متهنى وبالك راق
ومع البلابل حاتغنى وبالك راق
وإذا لم تراعيه بحنانك وبالك راق
يفرد جناح الفراق ويفر من إيدك

غير أنه، رغم دعواه إلى الحب، يبرز ما فى طريق الحب من عقبات تحول دون تحقيق هذا العالم المثالى الذى يراه فى خياله، فيبيّن هذه المعاناة فى مواله قائلاً(٢٣):

زرعت روض المحبة ورود من غير شوك
ومشيت فى طريق عشان الحب مليان شوك
وسهرت ليل الجفا والبعد كله شوك
ونسيت كل اللى فات وبابص للى جد
لإنى جرّبت فى حياتى ومشيت جد
والمظهر اللى خدعنى لما شفته جد
أنا باحسبه ورد وفى الآخر لقيته شوك

وحب عديم الأصل للأصيلة يستنكره فى مواله الذى يصوّر فيه أن هناك غزلاً نشب ذات مرة من غراب، وراح يبث لواعجه لحمامة وديعة، فيقول فى الموال معطياً درساً شديد التقريع لتلك الفروق غير المتجانسة فى الطباع(٢٤):

غراب زعق فى الهوا قال له الهوا شكلك
بدل تلاغى الحمام هو الحمام شكلك
والا انت مغرور وعامل م الصقور شكلك
قالت الحمامة عجيبة والعجب ما تلام
على اللى ماشى ورايا فى السكك ما تلام
روح ياغراب اختشى بقى من هنا واتلم
وبدل ما تعشق حمام روح للقويق شكلك

والغزل بين الغراب والحمامة شيء غير ندّى وغير متكافىء؛ لاختلاف أصلى كل منهما، فالغراب غراب، والحمامة حمامة، وليس للغراب سعى سوى خلف من يماثله فى شكله وطباعه من الجوارح، من الحدادى، وليس من الحمام، فيقول فى مواله كمن يحكى حكاية من حكايات كتاب كليلة ودمنة(٢٥):

نده الغراب ع الحمامة مرى حداية
ليكى وجه زى القمر والنور لحدايا
وان طوّل الحب على العاشق لحدايا
قالت يامفتون ليه مجنون على جرسك
دانا بنت غية ماليش نيه على جرسك
عامل لى حبّيب ومش خايف على جرسك
قوم لم نفسك وروح بصبص لحداية

ويعيب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله على الإنسان الضعيف أن ينقاد ويقع بسهولة فى شراك الهوى، حتى يصبح مقوده فى يد من يحبها، فتأمره كيفما تريد وتتحكم فيه، فيحذّر قائلا(٢٦):

ياغاوى الحب جرالك إيه وايش نابك
مشيت ورا ناس سقوك الكاس واشنابك
عامل لى حبّيب وفيك العيب وايش نابك
ادى انت طبيت وفى اللى وقعوك تنصاد
هى بحور المحبة ياغشيم تنصاد
عامل لى صياد وانت بفتلتين تنصاد
ولوِت خُزامك ياواد البنت وشنابك

وإذا انبهر الرجل بجمال إمرأة، وأصبح الجمال الحسى هو وحده مقياس الجمال، فإن هذا المقياس فى موال الفنان الشعبى يوسف شتا يعد مقياساً غير سليم؛ إذ إن الجمال الشكلى أو الحسى له وقته، وسرعان ما يزول مع مرور الأيام، فيقول واعظاً(٢٧):

غشيم عجبه كحيلة وغرُّه منظرها
ما هو أصله شاف سرجها بيحلّى منظرها
بقت فى عينه جنينة تسر من زارها
نزل فى سوق الكحايل شاف كتير ألوان
ملقاش مثالها وعجبه زيها ألوان
أتريه مخدوع وكان عنده مرض ألوان
بكره يروح الدهان ويبان منظرها

الزواج والمصاهرة ومعاييرهما

للزواج أهمية كبيرة فى مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا، ومثله مثل غيره من الفنانين الشعبيين ينصب الاهتمام عند المصاهرة على الأصل الجيد النقى. وقبل المصاهرة ينصح الموال بضرورة المشورة لضمان حسن الاختيار، وعندئذ ينصح الراغب فى الزواج باختيار شريكة الحياة التى تخلو من العيوب، والابتعاد عمن فقدت شرفها فى نزوات من ثروات ما قبل الزواج، قائلاً وناصحاً(٢٨):

اوعى تحود على اللى ابن الحرام خدها
وعمل عمايله معاها والبحور خاضها

لو كانت جميلة وابهى م القمر خَدها

وإن كنت غاوى النسب قبل النسب شوريا

دور على ناس قمارى للوداد شارية

وبيع الوحش فى الناس مهما تكون شارية

وبنت جارية مدام خالية العيوب خُدها

وعند النسب والزواج والمصاهرة، يحض موال يوسف شتا على أن تمتزج الأصول الكريمة ببعضها، ويستعين على بيان ذلك بكلمتى الجميل والجميلة، وإضفاء هاتين الصفتين على كل من العروس والعريس اللذين من منبت حسن، ثم يضفى صفة الكحيلة والخيّال عليهما بعد ذلك، كما أنه يحض على عدم مصاهرة الإنسان الخسيس عديم الأصل، وهو ما يسميه بالكديش، عندما يقول متغنيا(٢٩):

إدوا الجميلة للجميل دى مش خسارة فيه

يعرف مقامها وتبقى مش خسارة فيه

مادام هو قادر يصونها مش خسارة فيه

أنا باقول كلمة ع المعنى خلافها مفيش

القلب لو حب له واحدة خلافها مفيش

إدوا الكحيلة لخيّالها خلافها مفيش

ولا تدوهاش للكديش لحسن خسارة فيه

وعند الزواج والمصاهرة، يدعو الفنان الشعبى يوسف شتا إلى عدم تحميل المشاق على طالبى الزواج، فمثلاً يجب ألا يزايد الآباء فى مهور بناتهم حتى لا يفلس من يتقدم للزواج، ويبيع كل ما لديه، وعندئذ يقع فى مشاكل الديون ودواماتها، وهذه النصيحة يقول فيها(٣٠):

يامغلّى مهر البنات اقفل عليك البيت

اقعد لوحدك واحبسهم معاك فى البيت

ماعدش فيه شب حايحوّد عليك فى البيت

رأيك على الناس ياراجل بتفرضه فرض

لا شريعة المصطفى نفعت معاك ولا فرض

كل اللى رايح يناسبك ليه فارض له فرض

حايرهن الأرض وقليل ان ما باع البيت

ويلوم الفنان الشعبى يوسف شتا الرجل الذى يتزوج من أجل المال فقط؛ حيث سيجعله ذلك أسيراً تحت رحمة ولية المال والأمر والنهى، بل إن من براعة استهلاله البدء بعبارة (ياواخد الست)؛ لكى يذكرنا فوراً بقول المثل الشعبى (ياواخد القرد على ماله...)، فيقول(٣١):

ياواخد الست من طمعك عشان بيتها

وغرّك المال واهو فتنك زواق بيتها

فكّرتها ست حرة تحترم بيتها

كلمتها مشيت عليك والخلق بتلومك

فلت الزمام من إيديك والأهل بتلومك

على أقل حاجة قليلة الأصل بتلومك

ترمى هدومك ولا حاتدخلك بيتها

النظرة إلى شبكة العلاقات الاجتماعية

والمعاملة الحسنة الطيبة بين الزوج وزوجته شرط مهم لاستمرار الحياة الزوجية فى موال الفنان الشعبى يوسف شتا، فيقول متغنيا(٣٢):

بنت الأصول عيب عليك لما تعيب فيها

دى رباية العز وابوها تعب فيها

آهى جات لدارك ووريتها التعب فيها

عايشة معاك بالقليل وتذلها عشان ايه؟

وعن النعمة بإعويل دايما تفترى عشان ايه؟

دايما تزعق وصوتك يرتفع عشان ايه؟

ومن غير سبب ليه بيجاحة تعيب فيها

ويستنكر يوسف شتا طباع الزوجة سيئة الخُلق، ويكشفها للمستمع، فيبين مساوئها، من حيث عدم محافظتها على أسرار البيت، بل ويشبهها بالثعبان الذى يعض، ويصيب الغير بسمه، فهذه الزوجة تعبد المال وتتودد إلى زوجها طالما معه منه الكثير، أما إذا ما افتقر إليه، تتنكر له وتطرده؛ لقلة أصلها، قائلا(٣٣):

بنت الأراذل بيطلع حِسّها برّه

تاكل فى خيرك وسرك تنقله برّه

كمثل شجرة بترمى طرحها برّه

تشبه لحيّة تبخ السم وتبوسك

ساعات تميل ع الخدين وتبوسك

طول مــانت رابح تبــوس القــرش وتبــوسك
تخلص فلوسك تقــولك من هنا بره

ويعتبر موال يوسف شتا أن للحرام رائحة كريهة، كما أن بذور الشر لا يمكن أن تنقّى كى تكون صالحة، كما أن الرجل الحق فى بيته لن تخونه زوجته مهما غاب، إذا كانت من منبت حسن. أما بنت الكديشة، أى المرأة التى لم تربَ تربية صالحة، فينصح موال يوسف شتا راغب الزواج بألا يقتنيها؛ بمعنى ألا يتزوجها، لسوء منبتها، فيقول(٣٤):

ريحة الحرام صعب ياعاقل ماطقناهاش
وبذرة الشر فى حياتنا ماتتنقاش
يادم على اللى معاه صنعه ماتاقنهاش
الصقر لو غاب وليفته قاعدة فى العشة
وصاحب العقل يعرف معنة العيشة
والخاينة فى البيت معاها تحرم العيشة
وبنت الكديشة ولو حلوة ما تقنيهاش

ويدعو يوسف شتا فى مواله من يجامل الأغراب إلى مراعاة الأهل ومودتهم، وعدم مجافاتهم وعداوتهم، ومد يد العون لهم إن كانوا فى عوز واحتياج، فيقول كمن يضع دستوراً فى المعاملات مصدرها الحديث النبوى الشريف القائل بأن «الأقربون أولى بالمعروف» (٣٥):

يامجامل الغُرب شوف القرب جاملهم
خليك لهم رجل مانتش ضد جاملهم
ماتكونش عنهم بعيد بالود جاملهم
وشجرة الأهل يابن الناس راعيها
واوعى تفكر لأنك فى غنى عنهم
واجب تشوف عزوتك وتكون راعيها
وإن كانت حمولهم تقيلة ابقى شيل عنهم
واوعى بعين الجفا أهلك تراعيها
الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد
والود يوجد محبة والنفوس بتروق
والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد
والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتروق
وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد
ياما وياما بحور بعد العكار بتروق
اسمع كلامى ياصاحب العقل خليهم
أهلك لَتِهلك لوقت الضيق خلّيهم
إن كانوا فقرا وكف اليد خاليهم
إوعى بعين الجفا أهلك تراعيها
وخلّى عينك تراعى بالحنان عينهم
الهجر بعد الصفا منه الجفا بيزيد
والود يوجد محبة والنفوس بتروق
والفتنة توجد عداوة والزعل بيزيد
والقرب فيه الرضا تلقى القلوب بتروق
وعداوة الأهل وحشة والكلام بيزيد
ياما وياما بحور بعد العكار بتروق
إسمع كلامى ياصاحب العقل خلّيهم
أهلك لتهلك لوقت الضيق خلّيهم
إن كانوا فقرا وكف اليد خاليهم
أعطف عليهم وبالمعروف جاملهم

وكما حث القرآن الكريم على طاعة الوالدين، والبر بهما، فإن الفنان الشعبى يستقى منه هذا المعنى الجليل فى مواله، حيث يحث على طاعة الأبوين، فيقول(٣٦):

ياللى عطاك ربنا نعمة على والديك
إخضع لنفسك وكن راضى على والديك
واللى عملته فى ابوك راح يعمله ولدك
دا اللى يخالفهم حايصبح فى تعب وهلك
وتضيق عليه المسالك دائمًا وهلك
المولى وصى عليهم فى الكتاب أهلك
والجنة لم تقبلك إلا برضا والديك

وشبكة العلاقات الاجتماعية الأسرية المصرية كانت دائماً تتسع وتتفرع من داخل بيت العائلة، فإذا ما تزوج الابن، أقام فى بيت عائلته، وهذه إحدى فضائل الأسرة المصرية، غير أن بعض الرجال تتغير معاملتهم لوالديهم بمجرد الزواج، وهذه المشاكل الناجمة عن معاشرة زوجة جديدة لأهل زوجها، يأخذ

منها الفنان الشعبى يوسف شتا موقفًا محدداً فى مواله، وهو عدم إهانة الأهل والغدر بهم من أجل عيون زوجة أوغرت صدر زوجها على أهله، فيقول لهذا الزوج الذى جار على والديه[٣٧]:

ياعاصى والديك تغور لو كان حداك ميت دار

الخلق كـرهوك مـالكشى عندهم مـقـدار

عشان انت جاهل ماتعرفشى النفع م الضار

ياللى المروءة خلاص مابقتشى عاداتك

خاصمت أهل الأدب وصاحبت عاداتك

نسيت أهلك وصبح الغدر عاداتك

وعشان مراتك عايز تكرش أبوك م الدار

وإذا كانت مواويل الفنان الشعبى يوسف شتا تخص الوالدين بالتكريم، وتحض على حسن معاملتهم، فإن الأمومة فى مواويل يوسف شتا لها معاملة خاصة، ونظرة إجلال لها؛ فالأم يجب أن تُراعَى من قِبَل من أنجبت، لأنها أعطت كثيراً فى الشدائد وغير الشدائد، ويعيب على الإنسان أن ينسى كل هذا الصنيع الحسن، ومجازاته بالسوء. ومن هنا، تنشأ خيبة الأمل حيال من ربت وتعبت من أجلهم، لهذا يقول فى الموال لائماً[٣٨]:

يابو قلب مليان آسى ولافش مروءة فيك

كل الخصال الذميمة اتكوموا جم فيك

بتهين أمك وليه تنسى جميلها فيك

لو حد غيرك أصيل كان فى العيون شالها

وفى سكة الخير يمشوا على الكتاف شالها

دايمًا غطاك فى البرد الشديد شالها

آهو خاب أملها وياريتها ما حملت فيك

دعوته إلى القيم الروحية

القيم الروحية هى التى تتصل بأشياء غير مادية، أو بموضوعات اجتماعية، مثل القيم المتصلة بالشرف والمحبة والطاعة، والصداقة، والتعاون، والعفة، والصبر، وسائر القيم الاجتماعية التى يضحى فيها المرء بنفسه فى سبيل المجتمع وحفظ كيانه، فكلها تعد من القيم الروحية[٣٩].

ومن هذه القيم الروحية، ما يدعو إليه الفنان الشعبى يوسف شتا، مثل فضيلة عفة الزوجة، فإن الخيانة الزوجية يتعجَّب لها فى مواله إذا ما خانت الزوجة زوجها، وسارت فى غير (طنجها)؛ أى فى طريق غير متساو ذى حفر للسقوط فى براثن الرزيلة والخطيئة. ويلعب الفنان الشعبى يوسف شتا، فى هذا الموال، لعبة الاستخدام اللفظى الواحد ذى المعانى المتعددة فى تورية رائعة باستخدام كلمة (بسايس) فى الأبيات الثلاثة الأولى فى فرش الموال، أى فى أوله، وكذلك استخدام الكلمة نفسها، ولكن بدون حرف الباء فى غطاء الموال، أى فى نهايته. فالكلمة فى البيت الأول بمعنى السياسة، وفى البيت الثانى بمعنى شرار النار، وفى البيت الثالث بمعنى (بسيسة)؛ أى قطع ممزقة غير مترابطة على شكل الحلوى المسماة (بسيسة) حينما تنفرط. أما فى البيت الأخير، فبمعنى السائس أى راكب الخيل، فيقول فى الموال متعجباً[٤٠]:

عمال أحايل فى بختى كتير وبسايس

والجسم فيه نار من الأفكار وبسايس

والتوب علىَّ صبح هرابيد وبسايس

علشان كحيلة وزلت والهوا بتعاه

مشيت فى غير طنجها وطرق العناد بتعاه

السرع سبيلها فى الشيطان تبعاه

ضيّالها سيباه وشوف بتركّب السايس

وينفرُ يوسف شتا من الإنسان (الخمّال) أو (النطع) أو القذر الذى تزوج من امرأة قلبت حياته وجعلتها أعجوبة الأعاجيب، ثم استمتعت غيره من الرجال بعد أن سيطرت عليه، وأصبح يأتى بها هذا الإنسان الخمّال كل يوم من بيت لبيت، فيقول منددًا به[٤٠]:

خمّال وقانى كحيلة عقلها مندار

ملبِّساء الملابس والقميص مندار

نظرها أصبح لغيره فى الهوا مندار

ملكت خزامه وعاش مغلوب وياها

صبحت هميلة وطبع النقص وياها

احتار دليله ويعمل إيه وياها

داير وراها يجيبها كل يوم من دار

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى أن الطباع، سواء كانت سيئة أو حميدة، أنها تورث للخلف، ويحذّر يوسف شتا من زراعة الشر فى نفوس الأبناء، والفنان الشعبى هنا يضع نصب عينيه قول المولى ـ سبحانه وتعالى ـ فى كتابه الكريم «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره»، ويصوغ من هذا المعنى كلمات ذات عمق مؤثر فى مواويله الثلاثة الآتية(٤٢):

اللى يكون طبعه سيىء يورّثه خلفه
وحتى لو قال كلام ابنه تلاقيه يخالفه
مادام زرع شر بيلاقى الأذى خلفه
الدنيا غراه والأيام خيّاله
مغرور وعاوز يسابق ناس خيّاله
الندل مكروه وعشته ذل خيّاله
من بعده طبع الندالة بيورثه خلفه

* *

الأب لو ربى ابنه على الكمال نفعه
إن وجّهه فى الصغر عند الكبر نفعه
يبقى زرع خير وزرعه لما طاب نفعه
وياويل من كان شيطانه والهوى وزوه
والنفس وإبليس ع الفعل الردى وزوه
وصحبة الشر على طرق الفساد وزوه
واللى ماربهوش أبوه يبقى قليل نفعه

* *

راجل وطمّاع طمعه يورّثه ابنه
بيعيش محروم ولا يبرش فى يوم ابنه
القرش وياه أغلى من ضناه ابنه
حُب الفلوس من طمع نفسه فى جمعه شرا
جعان مهما شبع للغير نظره شرا
كل اللى جمعه حداه من بيع والا شرا
فى الهلس والمسخرة حايضيعه ابنه

وإذا كان الإنسان فى حياته يواجه الخير والشر من جميع الناس، فإن إتيان الشر من الأقرباء يعد جرحًا غائراً فى الأعماق، بلا دواء، وهذا المعنى يصوغه فى الموال قائلاً(٤٣):

جرح القرايب أنا مالقيت وصفة له
وجبت أحسن طبيب ماعرفش وصفة له
رش المراهم كتير مافاديتش وصفة له
وطبيب الاجراح جاب لى المر وادانى
أنا قلت ياطبيب دانت اللى حفظت ودى انى
واقرب الناس لحد الشر ودانى
وللى أذانى إزاى ح أرق واصفى له

ويحذر موال يوسف شتا الرجل من سوء معاملته لحماته، فإن عاملها بالحسنى ستعامله بالحسنى، أما إن أساء إليها، فالعاقبة ستكون عندئذ وخيمة. وهذه العاقبة يصوغها الفنان الشعبى فى صورة هزلية تبعث على الضحك فى نهاية الموال، وإن كان من خلال هذا الضحك يرمى الفنان الشعبى يوسف شتا بتحذيره، ليضوّىء فى الأذهان الضوء الأحمر الذى ينذر محذراً(٤٤):

إكرم حماتك وخلى قبلتك هى
تسعى فى راحتك وتحلّى لقمتك هى
وتبقى دايما توصى بنتها هى
طول مانت بتعزّها من فرحها تيجى
وإن خاصمتك يوم تنادى أهلها تيجى
أول ما ييجى وحايشيل العزال هى

وتربية الأبناء إحدى القيم المهمة فى مواويل يوسف شتا، كى يكون هؤلاء الأبناء صالحين فى الكبر، دونما اجتلاب للمشاكل لأحد الوالدين. ويضع يوسف شتا نموذجين، أحدهما قليل الأدب، والآخر ابن الحلال، فى موالين؛ لبيان قيمة التربية السليمة والتنشئة الحسنة فى كل من النقيضين(٤٥):

ولد قليل الأدب من فعله وش أبوه
النور خلاه ضلام دايمًا فى وش أبوه
عمل شبيه قنبلة فرقع فى وش أبوه
صبحت حياته جحيم من سوء فعاله انداس
وزهر عمره دبل تحت القدم وانداس

قلبه مـلان شـر وحـداه الجـمـيل انداس
بيـضـحك مع الناس ويكشّـر فى وِش أبوه

* *

إنما ابن الحـلال كـالهـلال نور فى وِش أبوه
خلى الزمــان ابتــسم دايما فى وِش أبوه
والشـوك بقى ورد ومــفـتّح فى وِش أبوه
اكـمن جـات خلقـتــه حلوة وآهى زيناه
مـسـتـور بتـوب الكرامـة والهـدوم زيناه
بيـبـر والديه بعطفــه وعـفّـتـه زيناه
الهم ينســـاه وبيــضـحك فى وِش أبوه

دعوته إلى القيم المادية

من القيم مـا يسمى بالقـيم المادية، وهى القيم المتصلة بالأشياء المادية، كالمال أو الثروة وسائر اللذات الحسية المختلفة التى تتعلق بالحياة الشهوانية. فالمال، مثلاً، ضرورى لسد حاجات المعيشة، وتحقيق الرغبات، ويمكن أن يستخدم فى توثيق الصلات بين الناس.(٤٦)

ومن هنا، فإن الفنان الشعبى يوسف شـتـا يدرك، تمام الإدراك، فى مواله أن الحب بلا مال لا يجدى، فالمال عصب الحياة، والحياة لا تبنى بالآمال والأحلام، دون الاستناد إلى واقع ملموس حقيقى، فيقول فى مواله(٤٧):

عاشق بلا مال كيف بانى فى غيـر أرضـه
ومن حبّك بلا مـال خد حبل الوداد قـرضه
واللى زرع وهم فى خـيـاله تبـور أرضــه
يستـاهل اللى جرى له من سهـر وعـذاب
اكـمنه رحّب بناس مـاكنوش من توبه
ومشى فى طريق صعب ولآخر نهايته عذاب
بنى قـصر الاحبـاب قـبل مـا يشـتـرى طوبه
راح يشترى فرحته آهو جاب بدالها عذاب
عـامل لى حـبّـيب وهو مـرقّـعـة توبه
لو كـان حـداه عـقل يرجع للصـواب ويفـوق
ويرضى بالعـيش ويحـمـد ربنا لو حـاف
ويصحى من غـفلتـه بعـد المنام ويفـوق
ويعـمل حـسـاب الليـالى والزمن لو خـاف
ويعلّى نفــســه ويوعى من الغلط ويفــوق
دى لقمة الصبر تمرى على الجسد لو حاف
يامـحـيّـر العين بين اليـاسـمين والفل
إنت فـقـيـر حـال لاحـيلتك قـمح ولا فل
شـــجـــر الجناين يزينه الورد والفل
والسنط قـول لى حـايطرح إيه غـيـر أرضـه

ويطرح الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله مفهومًا للغنى وآخر للفقر، فالغنى هو غنى النفس، والفقير ليس فقير المال، وهو فى مواله يبين مـقـدار فـتنة المال للإنسان فى الدنيـا، ويكشف ذلك الضعف الذى يوجد عند البعض، حينما يبيع الشرف من أجل المال، وفى النهاية، يخلص إلى أن القناعة كنز لا يفنى، فيقول متغنيا(٤٨):

فيـه ناس فقيرة وراضيـة ويقليلها تعيش
وناس غـلابة وقـاعدة فى الخلاوى تعـيش
وناس بتكسب وفى بيوتها مـاعارفه تعيش
ياصـاحب العـقل بص بعـيـد مـا تقـصّـر
تلقى غنى المال لمّا يفـتـقـر يحـتـاج
لكن غنى النفس بالأعــذار مــا تأثر
مـاجـاش عليـه يوم مـال الزمن يحـتـاج
وحـبـال وداده مع المخـاليق مـا تقـصّـر
راضى بقليله لغيـر ربه الكريم مـاحـتـاج
المال فِـتْنَه وف الدنيـا بيلعب دور
وعـابد المال بيـخـسـر كل شىء لجله
بيـحب نفــسـه ولا بيـفـتح لأهله دور
واللى غـوى القرش بيـبـيع الشـرف لاجله
ولا يفـتكرش انه راح يجـيـله دور
عِشِق المتـاع القليل وساب الكتيـر لاجله
الدنيـا فى الخـيـر عند الحـر منبـاعـه
وأغلى حـاجـه فى راحـة البـال منبـاعـه

اترك هوى ناس للأطماع منباعه
وخلى عندك قناعة بالكرامة تعيش

ويوجّه الفنان الشعبى يوسف شتا مجموعة من القذائف الكلامية فى مواله إلى الإنسان الشرير الكذّاب الذى يتباهى بكثرة أمواله، رغم انحطاط أخلاقه، ويعيب على هذا الإنسان أن يقدّم لغيره ما هو فى أشد الحاجة إليه، مصداقاً لقول المثل الشعبى: (اللى يعوزه البيت يحرم على الجامع)، فيقول(٤٩):

يابو نفس متشققة وللشر عطشانة
شجرة دناءتك لدم الغير عطشانة
شبعت بالمال والأخلاق عطشانة
اللى مالوش أصل دايمًا بلوته حارّة
كدّاب فى معاملته وآهى سكته حارة
من قلة العقل صبحت بلوته حارة
بيروى بره وسايب أرضه عطشانة

ويحارب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويله عادة الإسراف، وهواية حب المظاهر، لأن ذلك سيؤدى بالمسرف إلى الافتقار والاحتياج والعوز، قائلاً (٥٠):

مسرف فى إيده الجنيه بمقام تعريفة
غاوى المظاهر وعاوز الناس تعريفه
بكره حيحتاج ولايلقاش تعريفة
المعدن اللى اشتراه وهو عجبه تلميعه
صفيح مطلى عجيبه يغره تلميعه
ولما ظهر الصدا مانفعش تلميعه
قام راح يبيعه ماجبش قرش تعريفة

ويذم الإسراف أيضاً؛ فالإسراف يعد نوعاً من جهل الناس، كما يذم التكبر والمفاخرة بين الناس، عندما يغنى فى الموال قائلاً (٥١):

دنيا فيها ناس كاسات الجهل تشربها
وناس تبخ العسل والحلوة تشربها
وناس غلابها دموع العين تشربها
ياللى غواك الغرور والمال مابتعدوش

بتضيعه ليه ياخايب ع اللى مايسواش
واقرب الناس إليك راخر مابتعدوش
وتصرف القرش ياما ع اللى مايسواش
دا العمر قرّب يفوت وانت مابتعدوش
لبست توب العجب والفعل مايسواش
حسبك ونسبك وكتره موش حاجة
تعمل بيهم ايه لما يكرهوك الناس
تصبح كرامتك ما بين الناس مش حاجة
وكمان تضيّع سمعتك ما بين الرجال والناس
دا العز والجاه بعد الصحة مش حاجة
الفايدة فى الحر واللى بيشكروه الناس
ياظالم الناس اللى العدل تاه منك
مشيت فى سكة ضلام والنور تاه منك

ونموذج (اللى حب ولا طالشى) الشهير يوبّخه الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويله، وخاصة إذا كان هذا النموذج من الناس يدنىء نفسه من أجل محبوبه، ويتفنن فى مظهره، وينفق كل ما له من أجل قبلة ممن يحب، فيقول(٥٢):

يادم على اللى عشق واحدة ولا طالهاش
لا هى شكله ولا شكلها اتشطر ولا طالهاش
دنّا النفس علشانها ولا طالهاش
ياما جاب المسك ورشُّه فوق ملبوسه
وأهى كانت مايعجبهاش ملبوسه
فكّر يجيب رجلها من حسن ملبوسه
ضيّع فلوسه علشان بوسة ولا طالهاش

وكأنما الفنان الشعبى يوسف شتا يعرف قانون العرض والطلب فى الاقتصاد. لذلك، فإنه يضع فى مواله عدة علامات استفهام، وتعجب من ذلك الوضع الغريب لبوار البضاعة الأصيلة، ونفاد البضاعة الزائفة المزوّقة فى سوق بضائع الطباع الإنسانية، حينما يتغنى قائلاً (٥٣):

ليه البضاعة الرخيصة تنتشر فى السوق؟!
وتلاقى ناس يشتروها ويعملولها سوق

والوحشة أهى اتبغددت لما لقيت لها سوق
إن الزواق راح بيان الشىء على حالته
ويظهر العيب كتير تشفوه على حالته
غار الردى غار مهما كان على حالته
دا الحلو حافظ كرامته لو قليل فى السوق

وقضية الزمن تشغل بال الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواويل، فهو يتعجب من تقلبات هذا الزمن الذى جعل ممن كان لا سعر له ذا قيمة، وصار بالتالى من كان له قيمة بلا قيمة تذكر. ومن هنا، تأتى حيرة موال يوسف شتا، حينما يقول(٥٤):

لو الأساس خل ماتلومش على الحيطان
وسيبك م الندل مهما ان كان علا الحيطان
زمان خلا الشبار عيِّب على الحيتان
الوقت فيه العجب ياما وكله قصص
بيبهدل الصقر كسر له الجناح وقَصَص
والحر تعبان واختل الميزان وقصص
وبقت ولاد العِرَسْ تجرى على الحيطان

ويقرن يوسف شتا كلاً من الشر والفتنة والحقد والعداء فى موال واحد لإظهار مدى ما ينجم من هذه الرزائل من أضرار، فيقول(٥٥):

فى الشر ظلمات بتعمى عيون صاحبها
والفتنة آفات ونقمة تذل صاحبها
والحقد حسرات خصلة ياويل صاحبها
أصل العداوة مرار وشوكها ما يندآس
وطريقها مليان خطر العمر ما يندآس
حتى الفتن نار لهيبها صعب ما يندآس
بتحرق الناس ولابتسبشى صاحبها

ويطلب الفنان الشعبى يوسف شتا فى مواله أن يبتعد الإنسان عن الشرور والفتن التى يأتى بها الثعابين من الناس، ويتقرب أكثر وأكثر من ذلك النوع من الناس الذى يعين صاحبه على المحن والشدائد، قائلاً(٥٦):

الدنيا فيها ناس كما التعابين تتجرَّس
بنوا أساس للفتن والشر تتجرَّس
خليك بعيد عنهم لا فى يوم تتجرَّس
لكن الأصيل محترم واهل الكرم باتعين
ياما ناس خلافك مخاهم سرهم باتعين
إمشى مع ناس أماره للحمول بتعين
وإذا كنت تمشى مع الوحشين تتجرَّس

ويضع الفنان الشعبى يوسف شتا توجيهاته لابن الأصول قبل أن يقوم بالمسئوليات أن يتخذ لها الإستعدادات اللازمة لها، والابتعاد عن الإنسان الشرير، كما أنه يبين فضيلة الإنسان الحر؛ حيث اعتداده بنفسه، فيقول(٥٧):

من قبل شيل الحمول يابن الاصول حاوى
وضرورى تاخد الحذر خلى النظر حاوى
وابعد عن اللى فى نفسه للشرور حاوى
الحر دايمًا يزين اللحية والشارب
لأنه مقبول ومن كاس الأصول شارب
يامعاشر الدون ياللى م المرار شارب
دا اللى يعاشر العقارب يشتغل حاوى

مواويل تنفِّر من الرذائل

ينفِّر موال يوسف شتا من الدناءة والشر و (الهلس) والعيب، ويحبب الناس فى الإنسان ذى الرأى السليم العاقل، الإنسان المحترم، ويحث على أن يطأ الإنسان أى رجل تكون مزاملته تعود بالسوء على الإنسان، عندما يقول بلسان العتاب(٥٨):

طبع الدناءة ردى ومحبته واطية
والشر بيره مملح وقرفته واطية
والهلس بطَّال ودايمًا شلته واطية
والعيبة عيبة ولابتحصلش من عاقل
وصاحب الرأى يتكلم كلام عاقل
إمشى مع اللى تشوفه محترم عاقل
وادهس على كل راجل صحبته واطية

والموال الآتى، للفنان الشعبى يوسف شتا، يحذّر من مصاحبة الإنسان (الدون)؛ لأنه لن يجنى المرء منه سوى تعب القلوب؛ لأن هذا النموذج من الناس كثير الأخطاء، ورؤيته للأمور معكوسة، وبرغم (طول لسانه)، فإنه لا يتقبل أى نوع من اللوم أو العتاب، لهذا يقول فى الموال[٥٩]:

يامصاحب الدون فى الطيب مالكشى خيار
يتعب فؤادك ومن مشيه ما تلقى خيار
الحق عندك مانقتشى رجال أخيار
إيه وقّعك فى اللى مالى الغرور قلبه
طول عمره غلاط والوضع السليم قلبه
لسانه سايب ويظهر لك سواد قلبه
وان جيت تعاتبه يجيبلك من المنقى خيار

وهذا النموذج السيىء من الرجال لا يألوا جهداً فى أن يقرّعه الفنان الشعبى يوسف شتا باللاذع من مواويله، فيقول[٦٠]:

لو اللبن راب كل خيره ولا تخضوش
والبحر لو كان غويط ارجع ولا تخوضوش
ولو والوحش كان بلاش سيبه ولا تاخدوش
الست لو ذلّت الراجل بيصبح واد
بتسيبه فى الدار وتسيبله فى حجره الواد
وتقوله أنا خارجة بره ولما يصحى الواد
طبب على الواد بالراحة ولا تخضُوش

ويحذر من الإنسان الردىء الطبع؛ لأن طباعه كلها نفاق، ولا يثمر معه عمل المعروف، قائلاً كمن أخذ درساً قاسياً من تجربة مريرة[٦١]:

توبة أماشى الردى والا أعرفه توبة
أصله منافق مزّق بالنفاق توبه
دَريته فى الصيف كشفنى فى شتا طوبه
عمر المنافق ماينفعشى صديق وخليل
لأنه غاوى الظاهر دائمًا وخلل
إصحى يامغرر ليصيبك مرض وخلل
ويتصادف أن الجمل بتوقعه طوبة

ويتوجس خيفة ممن له قلب أسود غير مخلص، ويشبّه ذلك الإنسان بالبومة التى تعيش بين الظلمات، وهو حينما يضع أنماطاً من البشر؛ لكى يتجنبها السامع مثل النذل، وعايب الشرف، فإنما يطلب فى شهامة من المهموم أن يزيل عن نفسه الهم، مثلما يقول ابن البلد للمحزون عبارة (ياعم روّق)، فيقول فى الموال[٦٢]:

إوعى ان ضحكلك عزولك تحسبه صفا ليك
ولا يعجبكش وقوفه والإيدين صفا ليك
لو جاب لك الشهد أو ماء الزلال صافى ليك
له قلب إسود وأسود من ظلام الليل
يضحك فى وشك لكنه ضحكه بغير إخلاص
بيكره النور ويمشى فى ضلام الليل
وإن كلّمك باللسان برضه بغير إخلاص
يشبه لبومة يداريها ضلام الليل
ولو حلِف لك يمين يحلف بغير إخلاص
دا جحر إياك تنسى قرصتك منه
وابقى افتكر يوم أعماله ماتنسهاش
دوّب مرار الأسىٰ ويامـا سقاك منه
وشماتة الندل فى الشدة ماتنسهاش
كل اللى زَرعه بإيده إتلفه منه
واللى يعيب فى الشرف عِيَبه ماتنسهاش
ياشايل الهم همك اطرده ماتشال
زى اللى آمن الزمن حمله التقيل ماتشال
إرضى بنصيبك وافرد للكرم ميت شال
دى رواقة البال بتخلى العكار صافى ليك

والنذل المغرور يذمه، ويتغنى بذلك قائلاً[٦٣]:

الندل مهما لبس مابيستروش زيه
تمْلَى مغرور وشيطان الغرور زيه
حيجيب منين طبع ما هو طبعه الردى زيه
الدوشة من الثرثرة لكن النغم م الغاب

والندل فيه طبع يتكلم كتير فى اللى غاب
السبع يمشى تملى مع الأسود فى الغاب
والكلب يمشى مع حبة كلاب زيه

أما ناكر الجميل فى مواويل يوسف شتا، فله نصيب وافر من التقريع؛ فالفنان الشعبى يستنكر أن يجد فجأة من كان يظنه عسلاً بأنه ظهر على حقيقته بما فيه من مرارة الطباع، ويعلن رفضه لهذا العسل الحامض المر عديم المروءة وعديم الوفاء، فيقول(٦٤):

ياللى اشتريتك عسل وطلعت مر المر
أنا كنت عشمان أدوق الحلو قبل المر
أتارينى غلطان واستاهل مرار المر
نفسى رمتنى عليك وياريتنى عافيتها
كان واجب أسأل عليك قبل مادوق طعمك
تعبت روحى ولا عمريش عفيتها
ودفعت فيك التمن لما غويت طعمك
أرض ملاها السبخ بتروح عافيتها
سقيتنى من كاس مدوّب فيه مرار طعمك
تغور ياعسل ياللى بقيت حامض
حيجينى منك أذى وتضر لم تنفع
لو كنت بير حاردمك وحاقول عليك حامض
أصل المروءة فى عديم الخير لم تنفع
والزاد عند البخيل دايماً يبات حامض
وان عرف العلة وقت الشدة لم تنفع
ياما بت سهران وعاهدت الليالى عهد
م اللى تعبنى قوى ولا يوم وفالى عهد
أصل الردى الشين عمره لم بيحفظ عهد
قدمت له الشهد من يدى سقانى المر

وينظر الفنان الشعبى يوسف شتا إلى الإنسان الندل كما لو كان ثعباناً؛ فهو بلا شرف، ولذا يصدر عليه حكمه بأنه يستحق الضرب بالعصا فوق رأسه، ويقرن فعل النذالة بفعل المحرمات والبخل، فيقول محرضاً المتلقى على اتخاذ موقف إيجابى من وجهة نظر الفنان نفسه، من أجل إصلاح خلل لابد من تقويمه(٦٥):

فى الندل هات العصا العوجة وانزل دق
اكمنه تعبان انزل فوق دماغه دق
ماعرفش معنى الشرف ولا حتى طعمه داق
لا بينفعك فى الشتا ولا بيكرمك فى الصيف
شاطر فى أكل الحرام زى اللهيب فى السف
تملى سقعان ومكرمش فى عز الصيف
ولا تلتقى ضيف على بابهم فى مره دق

ويحذر الفنان الشعبى يوسف شتا من مصاحبة الإنسان الخائن للعهد؛ فهو طمّاع، ويشتهى فعل الحرام. ولذا، فإن أفعاله هذه مكروهة من جميع الناس، ولن يثمر معه المعروف، قائلا(٦٦):

صاحبت إنسان وعينه للطمع فاتحة
بيعمل أطرش وودنه للسمع فاتحة
عن الحلال صام وبطنه للحرام فاتحة
أتريه مكروه وعلى فعله الخلايق شاهده
بينضح المر ولا عمره بينضح شهد
ومهما احترمته وأكّلته المروّق شهد
خوّان للعهد ولا يقرا معاك فاتحة

التناغم للموال مع التناغم بين القيم والعادات

تقول فوزية دياب: «إن كل ثقافة تعتقد أن عاداتها تتناغم مع قيمها، وتنسجم مع فلسفتها ووضعيتها الاجتماعية؛ ولذلك يتمسك أفراد كل ثقافة بعاداتهم تمسكًا شديداً فلا يبغون عنها حولاً ولا تبديلاً. وإن هذا التمسك الشديد بالعادات والاعتزاز بها ليشتد فى أغلب الأحيان حتى يبلغ مبلغ التعصب للجنس الذى يجعل الأفراد يرفعون من شأن عاداتهم إلى القمة»(٦٧).

ومن هذا المفهوم خاض الفنان الشعبى يوسف شتا فى هذا البحر، وراح يمجّد فى ابن وبنت الصعيد بمواليه الآتيين(٦٨):

بنت الصعيد دائمًا تحفظ كرامتها
تشرب من النيل وتروى كمان كرمتها
وتستر البيت والأخلاق كرمتها

بالعفة متزينة والقنع طبع لها
دنيا الوفاء والرضى وهبت حياتها لها
بتأدى واجب عليها وبتعرف اللى لها
وتخاف على عرضها وتصون كرامتها

ابن الصعيد شهم ساعة شدتك تلقاه
على وجهه دايما بشاشة بالسرور تلقاه
فى كل وقت وزمن عند المحن تلقاه
قلبه معاه دائمًا بالخير حايفيدك
ولو سألته سؤال بالرد حايفيدك
اللى عملته من المعروف حايفيدك
واللى زرعته بايدك فى الحصاد تلقاه

الأمثال الشعبية فى مواويله

من الواجب علينا أن نقف فى نهاية المطاف فى عالم القيم فى مواويل الفنان الشعبى المبدع يوسف شتا عند نقطة استقاء هذا الإبداع الشعبى الفياض الغنائى من حكمة الشعب المصرى الأصيلة، وهى الأمثال الشعبية الذاخرة بالقيم.

فهو يعيد صياغة الحكم والأمثال الشعبية فى مواويله فى قالب فنى جديد، بوصفه نوعاً من الاستناد على حكمة وفلسفة شعبه لإرساء قيمة معينة يريد أن يوصلّها إلى مسامع مريديه، فيقول مثلاً متخذاً معنى المثل الشعبى: «علّمت فيك والطبع فيك غالب وديل الكلب لم ينعدل ولو علّقوا فيه قالب»[٦٩]:

من خد على الهلس عاش فى الهلس طول عمره
تملّى بيعيّب ونظره يخيب طول عمره
يشبه إلى زرع هاف م الطرح طول عمره
لو جبت حبل الوداد للندل وربطه
تلقاه بيسيب لو جمدته وربطته
وان جبت قالب فى ديل الكلب وربطته
مهما عدلته ماهوش معدول طول عمره

ومن الأمثال الشعبية، أيضًا، يضع الفنان الشعبى المثل القائل: (الطبع يغلب التطبع) فى موال عن خسة الإنسان الندل والدنىء، فيقول[٧٠]:

ياخسارة العيش فى ولاد الندوليه
نديت عليهم ماسمعوش الندا ليا
نسيوا جميلى ولا قالوا إن ده ليا
يغور قليل الدنا لولف شاله سبع
عنده دناءة الكلاب وبيعمل إنه سبع
الندل لو حب يترجل ويعمل سبع
لابد يغلب عليه طبع الندولية

وينهل الفنان الشعبى يوسف شتا من المثل الشعبى القائل: (ياكلنى لحم ويرميني عضم) عند اللائم ومن لا رحمة له، فيقول فى الموال[٧١]:

قطفوك ياورد عُزّالك ورجعوا رموك
وهما عشقوك زمان وياما راموك
وبعد ما كبرت رجعوا بالملامة رموك
الوِد بيتوه حدا اللى ماعندهم رحمة
اللوم أصبح كتير ومفيش قلوب رحمة
واللى عاشرتهم ما فى قلبهم رحمة
كلوك لحمة ولما بقيت عضم رموك

ومن صورة الإنسان الطمّاع، ينسج الفنان الشعبى تهكمه الشديد منه باستعارة مثلين شعبيين، وهما.. (غراب زن على خراب عشه)، و (جعان بيحلم بسوق العيش)، فيقول فى الموال[٧٢]:

طمعان وكسلان ولا بيسعى لأكل العيش
زى اللى بيحب ولا بيعرف أصول العيش
يشبه إلى غراب على نفسه يهد العش
على إيه باللى ماعندكش حماس ملسوع
تعبت نفسك بكرباج الهوا ملسوع
عامل لى حبّيب وبنار الحبيب ملسوع
حتموت من الجوع وبتحلم بسوق العيش

ومن المثل الشعبى (من آمنك لم تخونه ولو كنت خاين) يصوغ الفنان يوسف شتا مواله الذى يدور حول قيمة حفظ الأمانة، وعدم الخيانة، فيقول مغنياً[٧٣]:

ياخاين العيش مع أصحابك تخونه ازاى
العهد حالف مابتصونه تخونه ازاى
واللى يأمنك على سره تخونه ازاى
ياناكر الود حايخونك رغيف العيش
وملحه يبقى فى عينك ياحسود حصوة
تنسى الجمايل وماطمرشى رغيف العيش
دا اللى افترى خاب ما يسوى م التراب حصوة
أجيب منين حد يشهد غير رغيف العيش
بكرة القدر ينتقم وتوقعك حصوة
ياللى انت دايمًا تحب الجهل وتعافر
وتلم بإيدك تراب الجهل وتعفر
ياللى مالكش شرف بتلج وتعافر
لو حتى كافر مادام آمنك تخونه ازاى

ومن الأقوال المأثورة يستقى فناننا الشعبى يوسف شتا المقولة (إن أنت أكرمت اللئيم تمرد)، ويصوغها فى مواله الآتى(٧٤):

القط مره حب ع السبع يتنمرد
كان أولى إنه على الفيران يتنمرد
مدام ابتلى بالغرور والكبر يتنمرد
يامعاشر الناس خلى الود يبقى سليم
واسمع لقول المثل تلقى كلامه سليم
إذا كرمت الكريم ينفع ويبقى سليم
ولو كرمت اللئيم تلاقيه يتنمرد

* * *

خلاصة الأمر: إن نجاح يوسف شتا، بوصفه فنانًا مغنيًا شعبيًا، يرجع إلى فهمه العميق لقيم مجتمعه وتعبيره عنها بإتقان فيما ينشد من مواويل، كما يرجع إلى خوضه غمار مفاهيم اجتماعية ذات أهمية بالغة فى بناء الكيان الاجتماعى للمجتمع.

إنه يأخذ من الناس فلسفتهم وحكمتهم، ثم يردهما إليهم بصوته ونغماته؛ بمواويله السريعة النفاذ إلى دواخلهم، فتهزهم هزًا، كهز الشوكة الرنّانة لشوكة أخرى لها تردد الرنين نفسه ..!!

المراجع

(١) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، بدون تاريخ ص ٢١ .

(٢) المرجع السابق - ص ٢١ .

(٣) المرجع السابق - ص ٢٥ .

(٤) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة: د. أحمد مرسى، دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨١ ص ٢٢٣ .

(٥) د. توفيق الطويل، القيم العليا فى فلسفة الأخلاق، مقالة بمجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الرابع ١٩٧٦، ص ٢١٥، وزارة الإعلام - الكويت.

(٦) د. محيى الدين أحمد حسين- القيم الخاصة لدى المبدعين، ص ٩٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ .

(٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية، الموال رقم ١ .

(٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٦ .

(٩) فوزية دياب - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .

(١٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٢ .

(١١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية - الموال رقم ٣ .

(١٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط - الموال رقم ١٤ .

(١٣) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣١ .

(١٤) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٨١.

(١٥) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٩ .

(١٦) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٦ .

(١٧) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٥ .

(١٨) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٩ .

(١٩) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٠ .

(٢٠) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٨.

(٢١) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٣٠ .

(٢٢) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٢ .

(٢٣) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٤ .

(٢٤) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢١ .

(٢٥) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٣٣ .

(٢٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٤ .

(٢٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٨.

(٢٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٧ .

(٢٩) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢٣ .

(٣٠) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٦ .

(٣١) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ٦ .

(٣٢) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٤ .

(٣٣) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ٥ .

(٣٤) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٨ .

(٣٥) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٥ .

(٣٦) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٣١ .

(٣٧) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٢ .

(٣٨) شريط كاسيت باسم مواويل قليوب ـ الموال رقم ١٥ .

(٣٩) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٩٤ .

(٤٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢١ .

(٤١) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٢ .

(٤٢) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٢٨، ٢٩، ٣٠ .

(٤٣) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٥ .

(٤٤) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٩ .

(٤٥) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٦، ٢٧ .

(٤٦) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ٩٣ .

(٤٧) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٠ .

(٤٨) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٦ .

(٤٩) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٩ .

(٥٠) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٣ .

(٥١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٢ .

(٥٢) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٥ .

(٥٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٧ .

(٥٤) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٠ .

(٥٥) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٢٩ .

(٥٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٥ .

(٥٧) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٦ .

(٥٨) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٩ .

(٥٩) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٠ .

(٦٠) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٣ .

(٦١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٢ .

(٦٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٥ .

(٦٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٥ .

(٦٤) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١٧ .

(٦٥) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٦ .

(٦٦) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ١٦ .

(٦٧) فوزية دياب، المرجع السابق، ص ١٣٦ .

(٦٨) شريط كاسيت باسم مواويل الصعيد ـ الموال رقم ١٧، ١٨ .

(٦٩) شريط كاسيت باسم مواويل إسكندرية ـ الموال رقم ٣٥ .

(٧٠) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٨ .

(٧١) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ٢٣ .

(٧٢) شريط كاسيت باسم مواويل العياط ـ الموال رقم ١١ .

(٧٣) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ١٥ .

(٧٤) شريط كاسيت باسم مواويل الغربية ـ الموال رقم ٣ .



دراسة أنثروبولوجية للوظائف الثقافية والاجتماعية

للأغنية الشعبية فى المجتمع القروى برشيد

د. مرفت العشماوى عثمان العشماوى

الأغنية الشعبية هى تعبير عن روح الجماعة؛ فهى إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكا للشعب، فيعبر عن قيمه وأفكاره واتجاهاته ورؤيته الذاتية للعالم المحيط به، بالإضافة إلى وظيفته فى الترويح عن النفس.

- الهدف من هذه الورقة:

تهدف هذه الورقة إلى دراسة الأغنية الشعبية فى المجتمع القروى، وهو قرية البرج التابعة لمركز رشيد، ومحاولة التعرف على القيم الثقافية التى تعكسها تلك الأغنية، والوظائف الاجتماعية التى تحققها داخل إطار هذا المجتمع، كما أنها يمكن أن تعد إسهاماً فى المسح لبعض عناصر التراث الشعبى داخل إطار الثقافة المصرية.

وتعد دراستى للأغنية الشعبية فى قرية البرج، والتى تمت عام ١٩٩٢، استكمالاً لدراستى الميدانية التى قمت بها فى مرحلة الدكتوراه فى هذه القرية، وكان موضوعها «دورة الحياة عند الفرد: دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد».

ولقد اعتمدت الدراسة الميدانية على الأدوات التقليدية للدراسة الأنثروبولوجية وهى الإقامة فى مجتمع الدراسة، الملاحظة بنمطيها: المباشرة والملاحظة بالمشاركة، المقابلة، استخدام وسائل التصوير الصوتى والضوئى.

الأغنية الشعبية

هى قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس فى أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة(١).

أو هى أشعار قصيرة، أو قصة قصيرة يتغنى بها الأفراد للترويح عن النفس، أو لتخفف عنهم مشقة العمل، كما أن العمال الذين يتطلب عملهم وحدة فى الحركة ينشدون أغانٍ خاصة؛ إذ إن النغم يوجد اتساقاً فى الحركة الجسمية المتكررة(٢).

* من دراسات الندوة القومية عن: قضايا شعر العامية وآفاقه، فى الفترة من ٢٣ ـ ٢٥ من مارس ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة.

أو هى على نحو ما يقول «الكزندار كراب» قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بن أناس أميين فى الأزمنة الماضية، ولبثت تجرى فى الاستعمال لفترة من الزمن، ولم يهتم الناس بأمر مؤلفها أو ملحنها[٣].

وهذا يعنى أنه يمكن أن يكون من وضعها فى بادى الأمر كان فرداً واحداً، أديباً فى بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغموراً يطويه الغموض، وقد يرجع تأليفها إلى الارتجال[٤].

ويقرر «هانز مورز» ما يقوم به المجتمع الشعبى من تعديل الأغنية الشعبية، تبعاً لما يصل إليه المجتمع من تغييرات فى كل فترة من فترات التطور والتغيير الاجتماعى، فتلائم التعبير عن حاجاته المتعددة، لذا فهو يقرر أن الأغنية الشعبية هى الأغنية التى قام الشعب بتعديلها وفق رغبته بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً.

أما «ريتشارد فايس» فهو يرى أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هى الأغنية التى خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التى يغنيها وتؤدى وظائف يحتاجها المجتمع[٥].

والأغنية الشعبية يتم حفظ ألفاظها وكلماتها دون كتابتها، بالإضافة إلى اعتماد موسيقاها على السماع وليس النوتة الموسيقية المكتوبة، وهى قابلة للإضافة والتعديل، حيث يستطيع المطرب الشعبى عن طريق قياسه الفطرى للاستجابات لدى المستمعين من إدخال ما يراه مناسباً على الأغنية بحيث يضمن حسن استماعهم واندماجهم فيما يؤدى، وهى تتميز بصفة الجماعية، بمعنى أن أى شخص يستطيع أن يشترك فى الأداء. وقد يرجع تأليف الأغنية الشعبية إلى المطرب نفسه أثناء تأدية أغنيته، فيحاول أن يرتجل أغنية جديدة أو مقطع من أغنية تضاف إلى أغنيته. وهذا الشرط يرتبط دائماً بالتحويلات والتعديلات والإضافات التى تراها جماعة المستمعين[٦].

مما سبق أستطيع القول إن الأغنية الشعبية هى قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين العامة فى أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن، وغير معروف من الذى قام بتأليفها، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس لها مؤلف ولكنها فى الواقع هى إبداع فردى يتحول بعد ذلك ليصبح ملكاً للشعب، ويتم حفظها عن طريق السماع، وليس لها نوته موسيقية مكتوبة. ويستطيع المطرب الشعبى بفطرته الارتجال وإضافة مايراه مناسباً على الأغنية حتى يضمن التواصل بينه وبين الجمهور. كما أنها قد تتحور وتتعدل لتتناسب مع الواقع والظروف الاجتماعية، وهذا يعنى استمرارها وخلودها.

ـ الأغنية الشعبية بين الأنثروبولوجيا والفولكلور:

ينظر علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية إلى الفولكلور باعتبار أنه يشمل الفنون الشعبية، الصناعات والأدوات التقليدية، العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، الملابس الشعبية، الطب الشعبى، الرقص والموسيقى والألعاب الشعبية، طرق الطهى الشعبية، بالإضافة إلى فنون الأدب الشفاهى التى تشمل: الحكايات الشعبية، قصص الخوارق، الأساطير، الأمثال، الألغاز، الأغانى... إلخ.

وإنه عند دراستنا له يجب استبعاد المعارف التى يتم اكتسابها عن طريق مؤسسات التعليم الرسمية. وإن الفولكلور فى المجتمعات البسيطة والتقليدية يعد منطلقاً للثقافة، أما فى المجتمعات المتقدمة فهو يعتبر جزءاً من الثقافة الكلية، وهو ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق التواتر الشفاهى[٧].

ويرى الأنثروبولوجيون أن فنون الأدب الشفاهى تلك هى فى الواقع أدلة وبراهين ودلائل متميزة للإبداعات الخلاقة التى تتمخض عنها الأشكال الفنية المختلفة كالموسيقى والشعر والأغانى[٨].

فعلماء الأنثروبولوجيا عند دراستهم للفولكلور بشقيه المادى والمعنوى، يدرسونه باعتباره جزءاً من ثقافة المجتمع التى تنتقل عن طريق التواتر الشفاهى، والتى تعد برهاناً ودليلاً على الإبداع والابتكار لأفراده، أو أنه ثقافة الطبقات الشعبية من الفلاحين والصيادين وسكان البادية داخل ثقافة المجتمع الكبير، وأن الأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الفولكلور أو الأدب الشفاهى تحقق الكثير من الوظائف الاجتماعية والثقافية فى المجتمع.

الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهى[٩]

١ ـ تعكس الأغنية الشعبية القيم واهتمامات الجماعة، كما أنها تعمل على نقل تلك القيم والمعرفة والاتجاهات من جيل إلى آخر، ومن ثم تساهم فى استمرار وتواصل الثقافة Cultural Continuity[١٠].

فالأغنية الشعبية بما تحويه من أفكار تؤثر فى الجيل الذى توجد فيه، ثم تبقى ليتناقلها جيل آخر بعد أن تأثرت بما اكتسبته من الجيل السابق فتؤثر فى الجيل الآخر وتتأثر به؛ أى أنها عملية أخذ وعطاء مستمرين. وانتقال الأفكار من جيل إلى

جيل يؤدى إلى وحدة فكرية بين جيل وجيل، وتلك وظيفة العقل الجمعى الذى يعمل على انتقال المعرفة بين الأجيال ويضمن توارث الأفكار والمبادئ والقيم[١١].

والقيمة هى اختيار أو اهتمام أو تفضيل له مبرراته، الخلقية أو العقلية أو الجمالية أو كلها مجتمعة، بناء على المعايير التى تعلمها الفرد من الجماعة ووعاها فى خبرات حياته نتيجة عملية الثواب والعقاب والتوحد مع الغير، فالمفهوم الاجتماعى للقيم يقتصر على تلك الأنواع من السلوك التفضيلى المبنى على مفهوم المرغوب فيه[١٢].

فالأغنية الشعبية بوصفها عنصراً من عناصر الأدب الشفاهى تعمل على تثبيت القيم الاجتماعية والثقافية.

ومن أهم القيم التى تحظى بالاهتمام فى المجتمعات القروية هى قيمة المحافظة على الشرف والتمسك بالعفة والطهارة.

وهذه القيمة تنتشر فى الكثير من الثقافات وترتبط بالتدين إلى حد بعيد، كما هو الحال فى الثقافات الإسلامية ولدى المسيحين واليهود[١٣].

وتنعكس هذه القيمة فى بعض الأغانى الشعبية التى تنتشر فى قرية البرج برشيد[١٤].

يا أحلى بنات العيلة   يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه حطينا   يا صغيرة
وانتى عليكى تشرفينا الليلة   يا صغيرة
إحنا علينا ١٠٠ جنيه كفايتنا   يا صغيرة
وانتى عليكى تطولى رقبتنا   يا صغيرة
وان كان علينا من الدهب   جبنالك
وان كان علينا من الحرير   جبنالك

فهذه الأغنية تظهر أن أقارب العروس قد قاموا بكل التزاماتهم تجاهها، ووفروا لها كل متطلبات الزيجة من حلى ذهبية وملابس، بالإضافة إلى الأثاث، ومن ثم جاء دورالعروس لكى ترفع شأن الأسرة.

ومن الأغانى الشعبية أيضاً، التى تعكس قيمة عذرية الفتاة:

قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى
قولوا لابوها العجل هد الفرشه
قولوا لابوها فى البلد يتمشى
قولوا لابوها الدم غطى الفرشه

وهذه الأغنية تردد بعد قيام العريس بفض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أى طرف من العائلتين ، وذلك لإثبات رجولته من ناحية، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية أخرى. ويقوم بعد ذلك بإخبار أمه التى تتولى إخبار رجال العائلة. وتأتى والدة العروس صباح اليوم التالى للاطمئنان على شرف الابنة، وتأخذ معها شاشة دم البكارة لأقارب العروس العاصبين حتى يتباهوا بشرف ابنتهم.

كما أن الأغنية الشعبية قد تتضمن أيضاً، الإشارة إلى بعض الأطعمة التى يجب أن يتغذى عليها العروسان لأنها مقوية من الناحية الجنسية.

وتناول الأطعمة يعد من الأمور الرمزية العالمية، حيث توجد بعض الأطعمة التى تستخدم للإشارة إلى بعض المناسبات أو الاحتفالات أو القيم[١٥].

فلو نظرنا إلى المجتمع القروى فسوف نلاحظ حرص والدة العروس على إعداد عشاء العرس لها، ويعرف باسم «بيرام الاتفاق»، والذى غالباً ما يتكون من أبرمة الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلى، ويعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعنى أن العريس قد ارتاح لعروسه وقام بفض بكارتها، كما أن تناول الزوج لنوعية معينة من الأغذية تعد من وجهة نظر المجتمع مقوية من الناحية الجنسية ويظهر هذا فى المقطع التالى:

والله لاغنى لك يا عريس يا غالى
لاغديك بوزة واعشيك بوزه
وحياة رب العزه
ده انت عندى غالى
والله لاغنى لك يا عريس يا غالى
لاغديك بحمامة واعشيك بحمامة
وحياة الأمانة
ده انت عندى غالى

* * *

ومن القيم الاجتماعية الأخرى التى تظهر فى الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالاختيار الزواجى. فالاختيار الزواجى هو سلوك يمارس لاختيار الشريك الآخر. وتختلف هذه العملية تبعاً للثقافة الموجودة، وتبعاً للمعايير والقيم السائدة فى المجتمع، وتبعاً للطبقة التى ينتمى العروسان لها[١٦].

وتقوم فكرة الاختيار على من الذى يختار، ومن الذى يقع عليه الاختيار[١٧]. أو بمعنى آخر، ما هى الصفات التى يحرص العريس على أن تتوفر فى العروس.

ونلاحظ فى المجتمعات التقليدية، ومنها مجتمع الدراسة. أن مسألة الاختيار ليست مسألة فردية أو اتفاقاً شخصياً، ولكننا نجد أن لأعضاء الجماعة القرابية لكل من العروسين سيطرة كبيرة على ترتيبات الزواج، ومن ثم نجد أن سمعة العائلة وكرامتها تحتل الاعتبار الأول فى الاختيار الزواجى، ويدعم تلك السمعة رجال العائلة ونساؤها. والسمعة الطيبة للرجال تعنى الشجاعة، الولاء للأسرة، توفير الراحة والأمان لها، الكرم. وسمعة النساء تعنى العفة والطهارة[١٨].

وتعكس الأغنية الشعبية أهمية الأصل العائلى الطيب والسمعة الحسنة فى الاختيار، وأهمية مكانة أفراد العائلة ومراكزها بين العائلات ومن ذلك:

يابنت دوسى على الحشيش أهلك رجّاله متخافيش

يابنت دوسى على البلاط أهلك رجّاله مش بنات

ياللى عمامك ١٠٠ سادين الزراعية

يانخله ياطويله احنا العيلة الأصيلة

ياللى أخواتك خمسة

واحد يكتب الكتاب واثنين يعلوا الجواب واتنين يشرفوكى

ياللى اخوالك خمسه

اثنين يكتبوا كتابك وتلاتة يحلوا الجلسه

ياللى اعمامك سته

اتنين وزرا واتنين كتبه واثنين اسياد الحته

يا نازل الكار تنقى من الفروع العال

اوعى تناسب غجر ولا تناسب عار

إلا تناسب جدع منسوب من الجدعان

يمكن تخلف ولد يبقى الولد له خال

يانازل الكار تنقى من الفروع العال

وهذه الأغنية تعكس أهمية الأصل العائلى الطيب للعروس؛ لأن هذا الأصل يرتبط بالأبناء الذين سوف يأتون نتيجة لهذه الزيجة، ولأن الأولاد قد يحتاجون لأخوالهم لمساندتهم فى أى موقف من مواقف الحياة.

ولعل هذه الأغانى تعكس لنا مبدأ مهماً وهو «وحدة جماعة الاخوة الأشقاء» وتماسك هذه الوحدة وتضامنها، وذلك على أعتبار أن الروابط التى تربط الأخوة والأخوات تعد من أهم الروابط فى كل المجتمعات الإنسانية، فوحدة الجماعة القرابية التى قد يعتمل فيها كثير من أسباب النزاع والخلاف قد تنقسم من الداخل إلى أقسام متمايزة، ومع ذلك فإنها تعد وحدة متكاملة ومتماسكة حينما ينظر إليها من الخارج. فليس المهم هو الاتحاد الداخلى الذى يظهر فى سلوك أفراد هذه الوحدة أو الجماعة إزاء بعض، إنما المهم هو وحدتهم بالنسبة للأشخاص الآخرين، فعلاقة الابن مع إخوه وأخوات الأب تعد فى نظره من نوع العلاقة نفسها التى تربطه بأبيه، ويحدث الشئ نفسه بالنسبة لجماعة الأم بحيث تعامل أخوات الأم نفس معاملة الأم الحقيقية ذاتها، ويصدق هذا على أخ الأم (الخال) فى كثير من المجتمعات حيث يعامل معاملة الأم نفسها[١٩].

فوجود لفظ العم والخال فى هذه الأغنيات يعكس لنا منزلتهم بالنسبة للشخص والتزاماتهم ومسئولياتهم الاجتماعية التى يجب أن تتم تأديتها فى أى أزمة من الأزمات الحياتية: كالزواج والميلاد والخلافات الزوجية وفى مسئولية تربية الأولاد، حيث إن الأم القروية فى كثير من الأحيان ما تلجأ إلى استخدام أسلوب التخويف للأبناء بالخال ـ وذلك فى حالة عدم استطاعتها السيطرة عليهم ـ فتهددهم باللجوء إلى الخال ليتولى تأديبهم، وتمتد هذه المسئولية لتشمل الأخوة، ومن ثم تنعكس فى هذا المقطع من الأغنية الشعبية:

كدابه يالى تقولى الأخ فى زيه

الأخ زى القمر ماشيه على ضيه

كدابه يالى تقولى الأخ فى غيره

الأخ زى القمر ماشيه على نوره

* * *

ومن الاعتبارات المهمة فى المجتمع القروى التى يجب مراعاتها فى الاختيار الزواجى ـ

صغر سن العروس

ويبدأ سن الزواج بعد سن النضج البيولوجى بكثير أو قليل، وتبعاً لظروف الشخص المقبل على الزواج. وفى استطاعة الشخص أن يختار من يتزوجه سواء أكان مماثلاً له فى السن أم أكبر أم أصغر[٢٠]. ومن عادة الريفيين أن يتزوجوا فى سن مبكرة ـ حوالى التاسعة عشرة للذكور والسادسة عشرة للإناث[٢١].

ولقد ظهر لى أثناء الدراسة الميدانية أن الفتاة فى القرية من الممكن أن تتم خطبتها منذ سن الرابعة عشرة، والغرض من ذلك هو المحافظة على شرفها، وحتى تستطيع أن تنجب أكبر قدرمن الأولاد، وتقوم بكل الأعباء المنزلية. كما أن الفتاة صغيرة السن تكون أكثر طاعة داخل نطاق الأسرة الممتدة وأسلس قيادا، وتؤدى كل ما تؤمر به من أعمال. وقد تتزوج الفتاة قبل أن تصل إلى السن القانونية، وفى هذه الحاله يقوم الطبيب بتسنينها.

وينعكس هذا المعنى فى الأغنية الشعبية التى تقول:

حلوه ياواد وصغيره ماليه عليك المندره

حلوه ياواد وبيضه ماليه عليك الأوضه

* * *

يا أحلى بنات العيله ياصغيره

انتى عليك تشرفينا الليلة ياصغيرة

وإذا كان الزواج المبكر يشكل قيمة كبيرة فى حياة القرويين، فإن الخوف من تأخر الزواج أو عدم الزواج يعد مشكلة تواجه الفتيات فى القرية خاصة اللاتى تجاوزن سن الخمسة وعشرين عاماً.

ولا تزال توجد بعض الحالات التى تلعب فيها «الخاطبة»، أو وسيط الزواج دوراً فى الاختيار الزواجى، حيث تحمل الكثير من المعلومات عن كل طرف من طرفى الزيجة، وتحاول عرض مواصفات كل طرف على الآخر قبل أن يلتقيا، وبذلك تحتفظ كل من عائلة الشخصين المرشحين للزواج بماء وجهيهما إذا لم يتوفر القبول(٢٢).

لذا توجد الكثير من الأغنيات التى تعكس تطلع الفتاة إلى الزواج قبل أن تصل إلى هذا الوضع المقلق والمحرج فى الوقت نفسه:

يجى على المحطة وادبح له البطة

يجى على باب دارنا وادبح له دكرنا

يجى على الزراعية وادبح له رومية

يجى على السرير واعمل له فطير

بس الوله يجى

* * *

ياريتنى كنت ليمونه ليمونه ليه

على الشجر انا مركونه مركونه ليه

كل البنات اتجوزوا وانا فى حبك مجنونة

* * *

وتعد صفة الجمال من الصفات المستحبة فى الخطبة؛ فنلاحظ أن الريفيين بصفة عامة يحبون فى الفتاة الجمال الطبيعى، ولا يقيمون وزناً للجمال المصطنع بأدوات الزينة(٢٣).

والجمال،على الرغم من نسبيته، إلا أنه من الأمور المطلوبة فى الزيجة، وتنعكس ملامح الجمال فى الأغنية الشعبية التالية:

طالعه من بيت ابوها رايحه بيت الجيران

قلت لها يا حلوه اورينى على شعرك وفرجينى

قالت لى روح بامسكين دانا شعرى ديل حصان

قلت لها يا حلوه اورينى على بقك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا بقى خاتم سليمان

قلت لها يا حلوه اورينى على قورتك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا قورتى هلال شعبان

قلت لها ياحلوه اورينى على صدرك وفرجينى

قالت لى روح يامسكين ده أنا نهدى جبال لبنان

قالت لى روح يامسكين ده أنا صدرى فرط الرمان

قلت لها يا حلوه اورينى على بطنك فرجينى

قالت لى روح يا مسكين ده أنا بطنى عجين خمران

* * *

على الحزام فى الوسط اتفرجوا يا صبايا على الحزام فى الوسط

إن خيروك فى العنب خد عنقودين من الوسط

إن خيروك فى البلح خد حبتين من الوسط

إن خيروك فى القصب خد عقلتين من الوسط

وإن خيروك فى البنات نقى رفيعة الوسط

فالجمال، إذن، يتمثل فى بعض الصفات الفيزيقية التى يجب أن تتسم بها العروس فى المجتمع القروى.

وتعد المهارة من الصفات المرغوبة فى الزواج فى كل المجتمعات التقليدية، كالمهارة فى الزراعة وتنسيق الحدائق، والصناعات المنزلية(٢٤).

والفتاة، فى قرية البرج، يجب أن تجيد بعض الأعمال لتؤهلها للزواج، منها المهارة فى أداء الأعمال المنزلية خاصة الطهى وحلب الماشية والعجن وتنظيف المنزل والحظيرة، وتلبية رغبات الزوج وأقاربه من أعضاء الأسرة الممتدة، والقيام ببعض الصناعات التقليدية كتضفير سعف النخيل لصنع السلال أو صنع أغطية للأقفاص أو دواسات للأرضية توضع تحت الأوانى. وتعكس الأغنية الشعبية تلك المهارة:

أنا اللى شاطره فى اخواتى... اعجن واصبن يوماتى آه آه

والكل يحلف بحياتى ... نعمين يا روحى

أنا اللى شاطره فى اخواتى اعجن واصبن لحماتى آه آه

* * *

ياحنينه ياعين ياحنينه

قايمة من النوم تحلب فى البقرة

ياوشها الأبيض بلون القمرة

قايمه من النوم تحلب فى الجاموسة

ياوشها يضوى زى الفانوسه

ولعل تلك الأعمال تتمشى مع مبدأ تقسيم العمل فى المجتمعات التقليدية الذى يقوم على أساس الجنس، حيث يشغل الرجال الوظائف البعيدة عن البيت، والمرأة تتولى شئون المنزل ورعاية الأبناء(٢٥)

وتعكس الأغنية الشعبية القيم المتعلقة بالتمايز النوعى بين الجنسين، والتدرج الاجتماعى داخل الأسرة فيما يتعلق بالفروق بين الذكور والإناث؛ حيث تظهر انخفاض مكانة البنت وعدم الرغبة فى إنجابها، وما يرتبط بذلك من ألوان التفرقة فى المعاملة التى تحدث خلال الحياة (٢٦).

فالمرأة تزداد مكانتها فى مجتمع الدراسة حينما تنجب، خاصة الذكور، وأم البنات تعاير من أعضاء الوحدة السكنية، خاصة الحماة وأخوات الزوج، كما أنهم قد يطلقون عليها صفة شخص معوق تعبيراً عن عجزها وضعفها . وإنجاب الذكور يعنى أن الرابطة الزوجية قد ازدادت قوة بين الزوجين، بل إن عدم إنجابهم قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى الطلاق أو الزواج بأخرى. كما تتحسن معاملة أهل الزوج للزوجة، بل قد تعفى من القيام ببعض الأعباء المنزلية، لأنها على حد تعبيرهم أصبحت أم الرجالة؛ حتى وإن كانوا أطفالاً صغاراً.

وتنعكس هذه القيمة العالية للأبناء الذكور بمجرد الولادة فى الأغنية التالية:

أما قالوا ده ولد   انشدّ ضهر أمه وانسند

وكلوها البيض مقشر   وعليه سمن البلد

لما قالوا ده غلام   انشد ضهر أمه وقام

وكلوها البيض مقشر   وعليه السمن عام

* * *

ياولد ياولد   حسك طبل فى البلد

والمدينة اترجرجت   والغز قامت على العرب

ياولد الولاد جولك   ينضرم عرضك وطولك

ياولد الولاد جولك   ينضرم شالك حرير

ياترى مين جايبولك

فالذكور هم الذين يسندون الأب، وهم المسئولون عن الحفاظ على شرف العائلة.

من سبل الغلة ياحمام من سبل الغلة

عروستنا حلوة ياحمام تستاهل اللمة

يجعل قدمها أبيض على الخالة والعمة

وتبكرى بالولد وتعمرى دارنا

فالأغنية تعكس جمال العروس، ويأملون فيها أن يجعل الله مدخلها على منزل أهل زوجها مدخل خير وتفاؤل، وأن يكون الصبى هو الابن الأول الذى تنجبه لكى يحمل اسم عائلة والده (تعمرى دارنا)

أما المكانة المنخفضة للأنثى فتنعكس فى الأغنية التالية:

أما قالوا دى بنيه   دردكوا البيت عليا

أما قالوا دى بنيه   هدوا الدار عليا

أما قالوا دى بنيه   استخسروا السمن فىّ

وكلونى البيض بقشره   ما عليه حتى الميه

٢ الوظيفة النفسية الاجتماعية: Socio- Psychological Function

تعمل الأغنية الشعبية، بوصفها إحدى عناصر الأدب الشفاهى، على مد الأفراد بقدر كبير من الراحة النفسية؛ حيث تعمل على تخليصهم من الضغوط التى يفرضها المجتمع على أعضائه، كما أنها تتيح لهم الفرصة للحديث عن الأنماط السلوكية التى يحظر المجتمع عليهم الخوض فيها، كما أنها تعكس نظرتهم إلى بعض الأشخاص، أو المواقف، ومن ثم تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية للأعضاء(٢٧).

وهذه الوظيفة تبدو واضحة بصورة كبيرة فى قرية البرج، حيث إن نمط الإقامة المفضل بعد الزواج هو الإقامة الأبوية، حيث تنتقل المرأة للإقامة مع زوجها وأقاربه العاصبين(٢٨).

ولاشك أن هذا يتمشى مع طبيعة الاقتصاد المجتمعى، فحينما يقوم الرجال بأعمال جماعية كالصيد أو الزراعة الكثيفة، يكون النمط الأبوى هو نمط الإقامة الأمثل؛ حيث يكون الرجال محور الحياة الاقتصادية(٢٩).

والنشاط الأساسى لسكان قرية البرج هو الزراعة وصيد الأسماك، والزوج هو المسئول عن توفير مسكن الزوجية، وغالباً ما يكون مكان الإقامة منزل أسرته نفسه؛ حيث يوفرون له حجرة أو حجرتين داخل المنزل، أو يتم بناء طابق جديد له فى البيت نفسه، أو فى أرض مقابلة، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة الممتدة، وهو النمط المفضل فى المجتمعات القروية.

وتتعرض العروس لكثير من المعاناة نتيجة اعتبارها غريبة أو وافدة جديدة داخل هذه الجماعة(٣٠). لذا فهى تساهم فى الأعمال المنزلية منذ اليوم التالى للزفاف؛ حيث تحاول كسب ود والدة الزوج وشقيقاته وزوجات الأخوة. وقد تعانى العروس من سيطرة والدة الزوج (الحماة) وقيامها بتقسيم العمل على سيدات الوحدة السكنية، كما أنها تقوم بتحديد نوعية الطعام الذى يعد، ومن الذى يعده، ومن من السيدات يخرج إلى الأرض فى حالة غياب الرجال. فهى إذاً المسئولة الرسمية عن إدارة شئون المنزل، وزوجات الأبناء وبناتهن مساعدات لها؛ فهى من هذه الناحية تعد مظهراً من مظاهر السلطة والسيطرة. لذا نجد أن الأغنية الشعبية الجماعية غالباً ما تحمل رؤية نقدية «للحماة»، فهى تعمل على التخلص من القلق والتوتر الذى تسببه.

ياوله حلة أمك الألمونيا   مش قاعدة مع أمك ولاحتى ثانية

أخضر ياصباع الموز   لا نحب الحما ولا أخت الجوز

ياسمك بسارية ياوله ياسمك بسارية

أمك تاكل على اللقمة سبعة ثمانية

ياسمك بديله ياوله ياسمك بديله

أمك بتاكل على اللقمة تلاتة كليو

وتبدو الوظيفة النفسية الاجتماعية للأغنية الشعبية فى أنها تعكس محاولة الإنسان الهروب الخيالى من قيود بيئته الجغرافية المحدودة، ومن مجتمعه الذى يعيش فيه، ومن الكبت الواقع عليه والناجم فى أغلب الأحيان عن عدم التكافؤ الاجتماعى والاقتصادى، ومن التحريمات والقيود الجنسية(٣١).

وهذا الهروب يتمثل فى بعض الأغنيات التى ترددها الفتيات، وتتعلق بالحب والغزل وهجر الحبيب وتمنى عودة الغائب والجنس ومنها:

ياليل ياابو الليالى   وعروستك حلوه وعجبانى

يارب من له حبيب   ما تحرموش منه

ماتلوعوش بازمن   إلا أن شبع منه

يارب من لام عليا   يجى له ما جالى

حبيبى يأحمد   ياللى على الجبهة   ياروحى ياالحمد ياللى على الجبهة

أحمد ما جاش   لا ولا

ياخدله عضه   لا ولا

من ورك البطة   لا ولا

أحمد ما جاش   لا ولا

ياخد له بوسه   لا ولا

من ورا الكوشه   لا ولا

أحمد ما جاش   لا ولا

ولا اتعشاش   لا ولا

ولا خش جوه   لا ولا

فتش على السوه   لا ولا

فالأغنية، كما نرى، تشير إلى تمنى عودة الحبيب أو الزوج، والاشتياق إلى ممارسة الحياة الزوجية الجنسية.

٣ ـ الأغنية الشعبية والضبط الاجتماعى:

يذهب «لندبرج» Lindberg إلى أن الضبط الاجتماعى عبارة نستخدمها لنشير إلى المسالك الاجتماعية التى تقود الأفراد والجماعات نحو الامتثال للمعايير المقررة أو المرغوبة،

ويذهب إلى أن أنماط السلوك الاجتماعى ذات الطابع الدائم - النظم الاجتماعية - تعد نوعاً من أنواع الضبط الاجتماعى، وأن الحكومة هى التى يناط بها فى المجتمع الحديث مسألة الضبط الاجتماعى، ويشير إلى الدور الكبير الذى تلعبه الأنماط الاجتماعية، كالعادات الشعبية والبدع والعرف والرأى العام وغير ذلك فى الضبط الاجتماعى(٣٢).

فالأغنية الشعبية بوصفها أحد عناصر التراث الشفاهى تلعب دوراً مهماً فى الضبط الاجتماعى؛ حيث إنها تمجد الأنماط السلوكية المقبولة، والتى يجب أن يراعيها الأفراد ويتمسكوا بها، كما أنها تستهجن الأنماط السلوكية المذمومة(٣٣).

فلو نظرنا إلى هذا المقطع من الأغنية الشعبية فى المجتمع القروى:

الله ياليل الله

على الجسر شاور لى بمنديله

بيحسب انى قليلة العقل واجرى له

على الجسر شاور لى بتفاحه

بيحسب إنى قليلة العقل فلاحه

نلاحظ أن هذا المقطع يشير إلى القواعد السلوكية التى يجب أن تتحلى بها الفتاة فى المجتمع؛ فهى لا يجب أن تتأثر أو تنخدع بأى مظهر من مظاهر الإغراء، فى حالة خروجها إلى الأرض للمساعدة فى رش المواد الكيماوية أو فى تعبئة الخضر والفاكهة فى أقفاص؛ بل يجب أن تقاومها لأن من ينخدع بها شخص غير ناضج وغير مسئول عن تصرفاته.

وتشير الأغنية التالية إلى القواعد التى يجب أن تراعيها الفتاة أثناء سيرها، كالاحتشام والاعتدال فى السير:

أبويا قالى يالوله ماتعوجيش القله

يمسكوها عليك زله وانا من يومى

كايده العزال أنا من يومى

أبويا قالى ياروايح البحر جاى ولا رايح

يكفينا شر الفضايح

أبويا قالى ياسميحة ماتعوجيش الطريحه

ليمسكوها عليكى فضيحه

٤ - الأغنية الشعبية والتغير الاجتماعى:

إذا كانت الأغنية الشعبية تعكس الواقع الاجتماعى لأعضاء المجتمع، كما هو الحال فى هذا المقطع من أغانى الصيد والذى يعرف باسم (الحدو)، ويقوم الصيادون بترديده أثناء خروجهم إلى رحلات الصيد:

البحر كبير ياريس مليان سردين ياريس

ادينى سردينه ياريس تكون كبيرة يا ريس

اتعشى بيها يا ريس عندك بحرية ياريس

صافيين النية ياريس بزنود قوية ياريس

هذا المقطع الغنائى يعكس صيد السردين فى قرية البرج التابعة لمركز رشيد؛ حيث كان موسم السردين حتى أوائل الستينيات مصدراً لرخاء المجتمع؛ فلقد كان الفيضان يحمل معه الطمى الذى يغذى الأرض، وكان الصياد يشترى كساء أسرته ويقوم بسداد دينه، وتقام احتفالات الزواج فى هذا الموسم. وكان يزدهر بجانب ذلك الكثير من الأعمال والحرف، كصناعة الأقفاص والسلال لحمل السردين، والبراميل لتعبئته، وتجارة الملح لتمليح الأسماك، بالإضافة إلى مصانع الثلج وأصحاب عربات الخيل التى تنقل السردين إلى أماكن التخزين . وكل هذه الأعمال كانت تستوعب مجموعة كبيرة من الشباب الذى لا يعمل.

والأغنية الشعبية تعكس التغير الاجتماعى الذى يحدث فى المجتمع. والتغير الاجتماعى قد يتم تلقائياً نتيجة لاتصال المجتمع بالثقافات والنظم ومحاولة تمثلها، وما يتبع ذلك من استعارة بعض ملامح وعناصر هذه الثقافات ومحاولة تمثلها. ويتم ذلك التغير ببطء وبالتدريج، ولكنه يحدث باستمرار طيلة الوقت، ولا يتخلف عنه أى تفكك اجتماعى ملحوظ. ولكن يوجد إلى جانب ذلك تغيرات أخرى عميقة، تحدث فى وقت قصير، وتنشأ نتيجة تنفيذ سياسة معينة، أو تنفيذ أحد مشروعات التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية، مما يتطلب إدخال التجديدات على الأنماط القديمة، وتظهر آثار هذه التغيرات واضحة قوية فى كل النظم الاجتماعية التى تؤلف البناء الاجتماعى، وفى كل أنماط السلوك(٣٤).

والتغيرات التى حدثت فى قرية البرج ورشيد كانت نتيجة بناء السد العالى، والحرمان من الطمى الذى ينتج عن فيضان النيل، وما كان يحمله من خيرات خاصة موسم السردين، كما قلت خصوبة التربة والأرض الزراعية، وتدهورت صناعة الطوب، بالإضافة إلى التآكل المستمر للشواطئ نتيجة عملية

المد والجزر التى تتعرض لها الأرض بدون تعويض الطمى، مما استتبع معه انتقال أعداد كبيرة من الصيادين إلى الاسكندرية، خاصة منطقة أبى قير.

وتعكس الأغنية الشعبية هذا الوضع:

يابو رقعك يا رخيه وزن الوزان ماجاش وقيه
ياما فرشوه وغطى البحيرة من الشام لاسكندريه
وانا قلوعى قماش مقطع اسرح واصلح والبر داير
يا بو رقعك يارخيه وزن الوزان ماجاش وقيه
واسكندرية ماريه يالله اخريك يا أبو قير
يالى ترابك عمانى وحلفت لم صدقونى
جابوا الكتاب وحلفونى وما يحلف العبد باطل
إلا خلاصه من الله

الخلاصة والنتائج:

مما سبق نخلص إلى أن الأغنية هى عنصر من عناصر التراث الشعبى التى تنتقل عبر الأجيال عن طريق التواتر الشفاهى، ولقد ظهرت بين العامة فى أزمان ماضية، وظلت متداولة لفترات طويلة من الزمن؛ نظراً لما تحققه من وظائف اجتماعية وثقافية مختلفة داخل المجتمع، ولاشك أنها تعد صورة من صور الإبداع الذى تحول ليصبح ملكاً للشعب.

- الوظائف الثقافية والاجتماعية للأغنية الشعبية فى قرية البرج:

١ - تعكس الأغنية الشعبية القيم واتجاهات الجماعة، وتساهم فى تواصل الثقافة واستمرارها عبر الأجيال. وهذه القيم تتعلق بالزواج: كصغر سن العروس، والخوف من تأخر الزواج، والصفات الفيزيقية التى يجب أن تتسم بها، والمهارة، والتمايز النوعى بين الجنسين. كما تعكس أيضا قيم الشرف والطهارة، والأصل العائلى الطيب وارتباطه بمبدأ وحدة جماعة الأخوة.

٢ - تعمل الأغنية الشعبية على تخليص الأفراد من الضغوط والتوترات؛ حيث تتيح للأفراد الفرصة للحديث عن الأنماط السلوكية التى يحظر عليهم المجتمع الخوض فيها وإبداء الرأى: كالحب والهجر، والزواج والجنس، وتمنى عودة الحبيب. كما تعكس نظرة الأفراد إلى بعض الأشخاص (كالحماة مثلاً) ومن ثم تعمل على أن تحقق قدراً كبيراً من الراحة النفسية لأعضاء المجتمع، وبهذا تتحقق الوظيفة الاجتماعية للأغنية الشعبية.

٣ - تلعب الأغنية الشعبية دوراً مهماً فى الضبط الاجتماعى؛ حيث إنها تمجد الأنماط السلوكية المقبولة، وتستهجن الأنماط السلوكية المذمومة.

٤ - تعكس الأغنية الشعبية الواقع الاجتماعى للسكان، كما أنها تعكس التغير الاجتماعى الذى يحدث فى المجتمع.

المراجع

١ - فوزى العنتيل، ١٩٧٨، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٤٥.

٢ - أحمد زكى بدوى، ١٩٧٧، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ص٤٠٤.

٣ - الكزندار هجرتى كراب، ١٩٦٧، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص٢٥٣ - ٢٥٤.

٤ - المرجع السابق، ص ٢٨٠.

٥ - فاطمة حسين المصرى، ١٩٨٤، الشخصية المصرية من خلال الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٥٠.

٦ - فاروق أحمد مصطفى، ١٩٨١، دراسات فى المجتمع المصرى - الموالد - دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص ١٥٢، ١٥٣.

7 - Bascom, William “Folklore “in” SillS” L,David (ed.), 1972 *International Encyclopeadia of the Social Sciences.* The Macmillan Company, The Free Press, N.Y., Vol. 5,6. pp. 496, 500.pp. 496, 497.

8 - *Haviland, A. William 1985 Anthropolgy, Holt Rinehart and Winston,* N.Y., P.602.

9 - ..... 1975 *Cultural Anthropology, Rinehart and Winston.* U.S.A., P. 343.

10 - Bascom, William Op. Cit., P.498.

١١ ـ فاطمة حسين المصرى، المرجع السابق، ص٥٢.

١٢ ـ فوزية دياب، ١٩٦٦ ، القيم والعادات الاجتماعية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص٥٣.

13 - Winans Paul, V., and Winans, Edgar V., 1974, Cultural Anthropology, J.B. Lippincott, N.Y., P.166.

١٤ ـ قرية البرج هى إحدى القرى التابعة لمركز رشيد الذى يتكون من تسع عشرة ناحية، وتبلغ مساحتها ٣,٩ من جملة المساحة الكلية للمركز، والقرية تقع على بعد ١٠ كم إلى الشمال من رشيد، ويبلغ عدد السكان حوالى ١٠ آلاف نسمة، وزمام القرية ٣٩٦٢ فداناً مابين منافع وأراض بور. ويعمل السكان بزراعة الأرز، الذرة، السمسم، القمح، الفول، الشعير، الموالح، المانجو، الجوافة، الطماطم، الكوسة، الكرنب، الباذنجان، ونظراً لارتفاع نسبة الأراضى غير المزروعة نجد أن العمران هناك قد يرتبط بأشكال أخرى من استغلال الأراضى، وعلى وجه الخصوص فى نطاق التكوينات والكثبان الرملية التى تنمو فيها أشجار النخيل؛ حيث تبلغ نسبة جملة أعداد النخيل حوالى ٣٧٪ من جملة المنزرع، ولقد ارتبطت به إحدى الصناعات الشعبية وهى صناعة أقفاص الجريد. كما تقوم فى القرية أيضا مهنة الصيد.

ـ انظر: مرفت العشماوى،١٩٩١ ، دورة الحياة عند الفرد، دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف أ.د. محمد عبده محجوب، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية.

15- *Hayakwa, S.L.* Symbolls “in” Hughes, Charles C., (ed.), 1976 *Custom Made: Introductory Readings for Cultural Anthropollogy,* Second Edition, Mcnallx College, Publishing Company, Chicago, P.215.

16- *Stinnett, N.and Walters, J.S. 1977 Relationships in Marriage and Family* Macmilan Publishing and Company, N. Y., P.23.

١٧ ـ سناء الخولى، ١٩٧٨ ، مدخل إلى علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص٢١٩.

18 - Nanda, Serena 198, *Cultural Anthropology* D. Van Nostrand Company, N.Y., P.208.

١٩ ـ أحمد أبو زيد، ١٩٦٧ ، البناء الاجتماعى ـ مدخل لدراسة المجتمع ـ الجزء الثانى ـ الأنساق ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص ٤٠١ : ٤٠٤ .

٢٠ ـ سناء الخولى، ١٩٧٩ ، الزواج والعلاقات الأسرية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص١٣٥ .

٢١ ـ سامية الساعاتى، ١٩٧٣ ، الاختيار للزواج والتغير الاجتماعى، دار النجاح ببيروت، ص٨٣.

22 - Nanda, Serena Op. Cit., P. 210.

٢٣ ـ فوزية دياب، المرجع السابق، ص٢٦٤ .

24 - *Beals, Ralph and Hoijer, Harry 1969 An Introduction to Anthropology* The Macmilan Company, N.Y., P.530.

25 - *Evans Pritchard, E. 1965 The Position of Women in Primitive Societies and Other Essays in Social Anthrpology* Faber and Faber, N.Y., P,49.

٢٦ ـ نبيل صبحى حنا، ١٩٨٤ ، المجتمعات الصحراوية فى الوطن العربى: دراسات نظرية وميدانية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص١١١.

27 - Bascom, William Op. Cit., P.499.

28 - *Haviland, William, A. 1974. Anthropology* .Holt Rinehart and Winston, Inc., U.S.A., p. 367.

29 - *Nanda, Serena* .Op. Cit., p.219.

30 - *Howard, Michael C .1988 Contemporary Cultural Anthropology.* Scott Foresman and Company, Boston, London, P.255.

31 - *Bascom, William.* Op. Cit., p.499.

٣٢ ـ محمد عاطف غيث، ١٩٧٣ ، علم الاجتماع ـ الجزء الأول ـ النظرية والمنهج والموضوع، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ص٤٠١، ٤٠٢.

33 - Bascom, William. Op. Cit., P.498,499.

٣٤ ـ أحمد أبوزيد، ب.ت، التصنيع والتغير الاجتماعى فى أفريقيا، جامعة الكويت ص٤ .

من فنون الغناء الشعبي المصري

دراسة جديدة في الجمع والتحليل والتنظير

مصطفى شعبان جاد

«بالكلمة والإيقاع.. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق.. عبّر الإنسان المصرى خلال حقب الزمان وفى كل مكان عن مجتمعه، وعن نفسه.. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها.. عن بيئته بوصفه إنساناً يتأثر ويؤثر فى كل ما حوله.. ويتفاعل مع ما يحيطه.. وكانت الكلمة الحلوة وما زالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة.. بالأغنية والقصة المنظومة.. ومن خلال الموال والسيرة.. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره، وتعدد أشكال هذا التعبير، قصة الحياة على أرضه...».

بهذه العاطفة الممزوجة بطبيعة العالم يبحر بنا خبير الفولكلور المصرى الأستاذ صفوت كمال فى عالم الأغنية الشعبية بين سطور كتابه الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ويحمل عنوان: «من فنون الغناء الشعبى المصرى: مواويل وقصص غنائية شعبية». ومنذ الوهلة الأولى يتضح لنا عند قراءة عنوان الكتاب أن مؤلفه يتصدى لثلاثة أنواع أدبية تدخل جميعها فى تصنيف واحد ضمن موضوع «الأدب الشعبى» وهى: الأغنية ـ الموال ـ القصص باعتبار معالجة الأغنية من حيث الكلمة لا من حيث الموسيقى وارتباطها بالمقامات اللحنية والتدوين الموسيقى.. غير أن الأستاذ صفوت كمال لم يدع للقارىء فرصة الوقوع فى الخلط بين الأنواع الأدبية.. فالتصنيف يوضع عادة من أجل الدراسة والوقوف على كل نوع على حدة.. بيد أن الواقع الميدانى للمادة يشير إلى تداخل هذه الأنواع بطبيعة الحال.. فالموال وهو جنس أدبى شعرى يردده المبدع الشعبى بالغناء مستخدماً آلته الموسيقية المناسبة، ومن ثم فهو موال مغنى.. وكذا الحال بالنسبة للقصة الشعبية.

ودون أن يدخل المؤلف فى مقدمات مستهلكة يقف بنا على مفهوم الموال كما ورد فى التراث العربى حيث يرى أن أشكال وأنواع الموال المتعددة فى التراث العربى القديم.. نجد منها المربع الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية فى شكل الموال التقليدى. أو «قولة» تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربعة كلمات: الثلاث الأولى بقافية محددة وهى فرش الموال والبيت الرابع بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى وهو غطاء الموال. ثم هناك الموال السباعى والموال الذى يتكون من ثلاثة عشر بيتاً أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً.. أو ليصبح شجرة بأغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم

يتفرع مجموعات سبعاوية أو غير ذلك مهما تعددت المواويل المضافة. ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة.. أو سيرة أو يصور حدثاً.

الموال إذن بشكله الفنى من الممكن أن يتولد عنه أكثر من نوع أدبى مثل القصة أو السيرة وثلاثتهم يؤدون بالغناء.. هذا التقديم العلمى لمفهوم الموال يعطينا فى النهاية نموذجاً للتحرر العقلى من الثوابت التصنيفية التى قد يرى فيها البعض حدوداً مانعة لا تقبل التداخل.. الأمر الذى يجعلنا فى النهاية مطالبين - بحثياً - بالنظر إلى الثقافة الشعبية نظرة تتكامل فيها أجزاء هذه الثقافة بعضها البعض.. فالموال والأغنية والقصة وغيرها من أنواع الإبداع الشعبى لا تمثل بلورات متناثرة بدعوى التصنيف لكنها فى حقيقة الأمر تتكامل وتتداخل لتقدم لنا رؤية المبدع الشعبى لواقعه.

وقد تدرج بنا المؤلف فى طواعية ليشرح لنا مفهوم الأنواع الأدبية التى يتناولها بالتحليل دون الالتزام بالعناوين الفرعية التقليدية التى قد ترمز فى النهاية إلى مفهوم الحدود الفاصلة التى لا تقبل التداخل والامتزاج:

«.. هناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه. كما أن من المواويل ما يلقى إلقاء، ومنه ما يغنى.. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى.. كما أن الأغانى والترانيم الشعبية متعددة الأنواع.. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى، أو الدوبيت أى التشطير إلى بيتين.. والأغنية الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال.. بل من قبل المهد.. وإلى ما بعد اللحد.. وكلها تلتقى فى التعبير عن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة».

ويقدم لنا الأستاذ صفوت كمال خلال كتابه عشرات من النصوص التى عكف على جمعها منذ عام ١٩٥٨ حتى الآن.. ليقف بنا على الإضافات والتعديلات فى شكل الأغنية وأسلوب صياغتها، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله.. ويبدأ تحليله بأغنية عمل من الأغانى الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل وهى من أغانى الحنين والغربة على شكل الموال الحوارى؛ إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم ترد عليه جماعة المرددين بالبيت الرابع ويعبرون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم:

المغنــــى: سايبنى على فين وماشى
بلد عليك غربتى وماشى
دا الدنيا ما ديماشى
المجموعة: غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
المغنــــى: دا انا عيونى ما نيماشى
سهران الليل بطوله
غريب وصابح ماشى
المجموعة: سايبنى على فين وماشى
المغنــــى: من كل بلد لبلد
فردت قلعى بقماشى
الريح ليه. معكسانى
غريب وصابح ماشى

هذا النوع من الأغانى - كما يشير المؤلف - يسمى «المثلث» لأنه يتكون من ثلاثة أبيات، وهو يخضع أيضًا لفن المربع فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطى. وتشعر المجموعة أن المغنى الفرد أنهى حديثه أو أنينه. وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتقفل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد يرددون معاً:

غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
دا الدنيا ما دايماشى

وبين صفحات الكتاب يعرض لنا المؤلف نماذج من الغناء الفردى لأنواع الموال، كما يعرض لنا الكثير من العناصر المكونة لنصوص الموال والأغانى مثل الحب وبعض الرموز الحيوانية المرتبطة بالسبع وغيرها. ثم يختتم الأستاذ صفوت كمال هذا الجزء العلمى الدسم لشرح المفاهيم والأنواع ونماذج النصوص بعرض لموال قصصى من رواية الفنان الشعبى «يوسف شتا» الذى رواه للمؤلف عام ١٩٥٣.. والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة «فتاة عربية» تتصف بكل شمائل الفتاة العربية من شهامة وكبرياء، وجمال وفضيلة وسلمان وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الأعرابى وكرمه وحفظه للجميل.. وإخلاصه لمن أحسن إليه وصفحه عمن أساء إليه.. والموال يحمل اسم «سالمة وسلمان»

وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما، ثم يظهر فى سياق الأحداث «غلاب»، وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته، ولا يرتكز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم.. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه..

التغيير والتنوع فى النص الفولكلورى

إن مصطلح «التغيير والتنوع» من المصطلحات التى اجتهد المؤلف فى انتقائها واستخدامها، سواء فى أبحاثه ودراساته الفولكلورية المتعددة أو محاضراته العلمية أيضًا، فهو يرى أن فنون الغناء الشعبى - على سبيل المثال - تتنوع طبقًا لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعًا لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. وكثيراً ما يحذرنا المؤلف من إطلاق مصطلح «النص الثابت» على النصوص الشعبية، فهى مسألة تحتاج لوقفة علمية ووضع المادة الميدانية موضوع البحث أسفل المجهر لبحثها بعناية.. وفى هذا الإطار يشير الأستاذ صفوت كمال بقوله:

«فى الواقع إن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لابد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص؛ فلا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

ويؤكد المؤلف على أهمية الانتباه إلى أن الثوابت والمتغيرات لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الانتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص، ومن ثم فإن دراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات المأثورات لابد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكونة للنص والمشكلة له.. ويقدم لنا المؤلف مجموعة من النصوص المتغيرة والمتنوعة لنص شفيقة ومتولى (خمسة نصوص) تم جمعها من أكثر من راوٍ فى أكثر من منطقة على فترات معينة.

ويتكون النص الأول الذى جمعه الدكتور أحمد مرسى من ٢٢١ بيتاً منها ٣٠ بيتاً يردد فيها المرددون:

يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى، وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى».. ومطلعه:

المرددون: يا جرجاوى.. يا متولى.. يا جرجاوى
المغنى : جاى تايه ادور على متولى
كلام منه العلما تولى
وادينى راح أغنى على متولى
جاه الطلب وخدوه على المركز
ما فيش لا عم ولا خال
مين فى البلد شرب خله
عجبهم تحت الطلب خله متولى.. يا

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى.. أما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها»، فهو يحمل أيضاً عنوان «شفيقة ومتولى»، ويتكون من ٣٨٩ بيتًا منها ١٣٦ بيتاً يرددها المرددون وتتحدد فى:

المرددون: جرجاوى.. وياعين.. يابوى.. يابوى
جرجاوية.. وغريبة.. ياجرجاوية

كما يردد فى مطلع الأغنية أيضاً حيث يتبع ذلك قول المؤدى :

المؤدى: آه يانا..يانا
متولى ماشى ع الترعه
جالو له مطلوب فى الجرعه

(القرعة: أى التجنيد الإجبارى).

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور مرسى والذى يتكون من ١١٥ مقطعاً لم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددين:

اسمع حكاية جرت فى أسيوط
مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا
يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا
الولد كان متوسل بالكريم والنبى وابن عمه على
وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو عالى
عملوا للولد ١٠٠ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:

جامت النيابة..
جال متولى البنت أختى يانيابة
وأنا اللى مجطعها بأديه

وشرف أبويه بالنيابة.. ما أنزل
إلا بمزيكة الحكومة.. والكلبشات
فى إديه.

أما النص الرابع الذى قام المؤلف بجمعه وتدوينه ونشره فهو يحمل عنوان «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثياً (مثلث) وموالين رباعيين فى الختام ومطلعه:

يا جرجاوى يامتولى ياجرجاوى
جميل وماشى مع نسيبه
وحبيبى أبدًا ماحسيبه
والفن الشعبى أبدًا ماحسيبه
يامتولى
الليل مضى والفجر جا
جالو طبيبى الفاجر جا
شوف الحادثة اللى فى جرجا
يامتولى
جميل معانا فى الطل بات
ومتولى ليه فى الطل بات
من الجيش جاله طلبات
يامتولى
إلى أن يختتم القصة بالآتى :
آدى النسا سبب البلاوى
فى مرضهم إحنا بنداوى
وعاش بشرفه الجرجاوى
وصعيدى عنده الشرف غالى

وبعد أن يعرض المؤلف لهذه النصوص الأربعة التى يدلل بها على مفهومى التغيير والتنوع فى النص الشعبى..يعود مرة أخرى لشرح العناصر المكونة لهذه النصوص معتمداً على نص خامس قام بجمعه فيقول:

«.. هأنذا أقدم نصًا آخراً لـ حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى نفسها ولكن بعنوان «الشرف» رواه لى المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣.. وهذا النص مغاير للنصوص الأربعة المشار إليها.

ثم يعرض لنا النص كاملاً والذى يتألف من ١٦٨ بيتاً يبدأ بالمطلع التالى:

ياللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا
علشان صبية كانت من نسا جرجا
الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة إلى أن يختم بقوله:

تعيش يامتولى نسل كرام وأمارة
حميت الأمارة وشلت العار من جرجا

حكم وأحداث:

ويترك المؤلف قصة شفيقة ومتولى ليعود بنا مرة أخرى مبحراً عبر الزمان والمكان ليستخرج لنا عدداً من النصوص الشعبية التى تشكل ملامح الوجدان الشعبى المصرى.. ويبدأ بعدة نصوص حول العليل والطبيب والعلاقة بين العليل الذى يطلب الشفاء سواء من مرض أحل به أو يشكو إليه أوجاع حبه.. هذا العنصر نجده أيضًا فى رواية السيرة الشعبية، وبخاصة الهلالية التى يبدأ فيها الراوى بذكر الصلاة على النبى، ثم يتحول إلى الحوار مع طبيب (الجريح).. ويقدم لنا المؤلف هنا مجموعة من النصوص حول هذا العنصر:

بالله عليك يا طبيب ماعندكش دوا ينباع
للمغرم اللى اشترى فيه الزمان وباع
وطبيب الجراح راجل مفترى طماع
تنتنى أجرى وراه لما أنقطف لونى وعملت له
من الدهب ألفين على تلت درهم للمبتلى ولا باع

وينتخب المؤلف أيضًا مجموعة من النصوص التى اشتهر بها الفنان الإسكندرانى (حلال عليه) والذى كان نموذجًا متميزاً بحيوية تراثه الشعبى وأدائه فى الرقصات الشعبية بالسكاكين:

أصل ال بنا مصر كان فى الأصل حلوانى
رسم شوارع وبنا فى البساتين حلوانى
سبب بلايا بنت بيضا مشيها حلوانى
مشيت وراها من مصر الجديدة لحلوان حلوانى
قالت لى ياجدع ،بدال عذابك ومشيك آل غالى
روح لبويا ولالخويا اديله المهر الغالى
نبقى حليلتك زليلتك وكل شيء نعملوه حلوانى (فى الحلال).

وفى هذا الإطار يقدم لنا الأستاذ صفوت كمال عدداً من النصوص التى تشكل مجموعة القيم فى الشخصية المصرية للكثير من الفنانين الشعبيين الذين اشتهروا بهذا اللون من الإبداع.

مواويل قصصية

ويعود بنا المؤلف مرة أخرى لإلقاء الضوء على الأنواع الأدبية الغنائية.. فيتوقف عند القصص الغنائى حيث يلاحظ قلة الدراسات التى تناولته وقلة النصوص العربية التى قام بجمعها جامعون موثوق بخبرتهم فى هذا المجال على الرغم من اهتمام الغرب به فيقول:

«إن هذا النوع من التعبير الشعبى الغنائى القصصى الذى يندرج تحت المصطلح الأعجمى (بالاد) Ballad لقى اهتمام الباحثين فى أوروبا نظراً لما يتميز به هذا النوع من شعبية،وبما يحمل من موروث تاريخى علاوة على ألحان موسيقاه المتميزة».

وقد اهتمت الدراسات الشعبية فى مصر - كما يشير المؤلف - بالقصص الدينى والإنشاد الدينى من سير بعض الأولياء والأنبياء والقديسين على الرغم من غلبة الأداء بلغة أقرب إلى الفصحى - إن لم تكن لغة فصيحة - وشعر موزون. أما القصص الشعبى الغنائى الذى يدور عادة حول أحداث واقعية وقصص غرام مطوية وعواطف جياشة فلم يلق بعد الاهتمام الواجب به.. وقد حرص المؤلف هنا على تقديم بعض النماذج من القصص الغنائى دون تدخل منه سواء فى التحليل أو التدوين حيث آثر أن يدون النص كما يؤديه الراوى فى الواقع من حيث النطق واستخدام الحروف وبخاصة حرف القاف الذى ينطق أحياناً جيماً أو همزة أو قافاً تبعاً لمنطقة الراوى ومجال أدائه وخصوصية لهجته.

ويقدم المؤلف قصة الأخوين خالد وجميل ومعهما شلبايا.. وهو نص يذكرنا فى محتواه الدرامى - على حد قول المؤلف - بالعنصر الأساسى فى قصة الأخوين فى التراث المصرى القديم، وكذلك ببعض القصص العربى مثل قصة «محمد جلال»، وكذلك بعض مثيلاتها فى التراث العربى والتى تحمل فى أعطافها عناصر من قصص يدور حول كيد النساء.. وسعى زوجة الشقيق للوقيعة بينه وبين شقيقه:

فضلت على نار حين طلع النهار بدرى
وراحت لخالد قالت له ع الكلام بدرى
ودمعها سال على الخدين من بدرى
قالت له جانى جميل باليل مرضيتش
ودخل عليا وطلب الفحشا مارضيتش
لازم يطلع ويمشى من البلد بدرى

وينتقل المؤلف إلى موال قصص غنائى آخر قام بجمعه من الفنان يوسف شتا «القليوبى»، وقد تميز هذا الفنان بشدة حساسيته لما يحدث فى مجتمعه وقصص مواويله - كما يذكر المؤلف - ليست من وحى خياله؛ بل يعتمد على ما يسمعه أو يقرأه من أحداث ويصوغ كل حدث فى بناء فنى تمرس عليه.. والموال الذى يقدمه بعنوان (فهيم وفهيمه) ألفه يوسف شتا على ضوء حادثة قرأ عنها فى الجرائد ويستهل هذا الموال بقوله:

١- يافاعل الخير حيبقالك كتير عملك
وتبقى محبوب وخالى من العيوب عملك
ومدام تعيش محترم بحر الكرم عملك
٢- أنا كل كام يوم بانظم دور له قيمته
وبألفه جديد لأجل تزيد له قيمته
أخذت الغرام سلوى أصل الحلو له قيمته
أجيب الجرايد يوماتى الصبح واقراها
أشوف اللى فيها من الأخبار واقراها
ارسمها دور فنى لأهل الفن واقراها
كنز النباهة وكنز الفن له قيمته

ويتابع النص الذى نظمه يوسف شتا فى ٥٤٧بيتا متعددة القوافى متآلفة الإيقاع فى وحدات تشكل كل منها حدثاً أو موقفاً أو حواراً.. ويتوقف المؤلف بين الحين والآخر ليقدم بعض الشروحات للنص والعناصر التى تشكل بنيته العامة مشيراً إلى تكرار هذه العناصر فى نصوص أخرى مع اختلاف وظيفتها.

وختم الأستاذ صفوت كمال كتابه بهذه العبارة:

«إن الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة.. بكل ما فى الحياة من تآلف أو تناقض.. من واقع وخيال.. من موروث ومأثور فى تواصل فنى حى».

وهى عبارة تحمل المضمون العام الذى يستوعبه الفن الشعبى.. أما التواصل الثقافى - ذلك المصطلح الذى أصبح يشكل منهجاً للمؤلف فى تحليل المأثور الشعبى - فهو مسألة تحتاج لمساحات أخرى لعرضها، وتقديم الشروحات المرتبطة بها..وتكفى الإشارة هنا إلى أننا اقتربنا من وضع منهج مصرى اكتملت ملامحه فى دراسة إبداعنا الشعبى.

أغانى الحجيج

فى إحدى قرى الصّعيد

جمع وتدوين: أحمد الليثى
الراوى: عبداللطيف شهاب

الحج رحلة العمر، وزيارة الأماكن المقدسة (بيت الله الحرام وقبر النبى ﷺ) أمنية غالية عند كل مسلم فى شتى بقاع الأرض، ويظل المسلم، طوال حياته، يسعى لأن يفوز بمرضاة الله عليه فى الفوز بالحج أو العمرة، ليغسل كاهله من كل ذنوبه وخطاياه.

موسم الحج موسم احتفالى شعبى دينى، يملأ قرى مصر ونجوعها بالأفراح والزغاريد والأمسيات التى يتجمع عندها أهل الصعيد فى بيت الحاج - أو الحاجة - ليحتفلوا معه، ويشاركوه فرحته بتلك الزيارة السعيدة (ويظلون الأيام والساعات الطويلة يرددون أغانى الحج الرائعة التى تصف فرحة الحاج أو الحاجة بالبشارة لنيل شرف الزيارة).

وأغانى الحجيج هذه فى اعتقادى أبدعتها الجماعة الشعبية، أيام كان السفر إلى الأراضى المقدسة بالجمال أو البواخر، وذلك قبل الطائرة ووسائل الانتقال الحديثة، حيث كانت الرحلة تستغرق أياماً وشهوراً عدة.

ويظل عطاء الجماعة الشعبية فى قرى ونجوع مصر فى هذا المضمار غنياً وثرياً على مدى الأجيال والسنين

ورغم أن غالبية أداء أغانى الحجيج يغنى بشكل مرسل حر، لاموسيقى فيه ولا آلات موسيقية، إلا أنه يتسم بالوزن والقافية والموسيقى الخفية الداخلية التى تنبع من طريقة «التطويح» التى يستخدمها المؤدى فى نهاية الشطرة ليسلمها إلى التى يليها من شطرات، وهكذا.

فلننظر إلى هذه القطعة التراثية من أغانى الحجيج فى إحدى قرى مصر بالصعيد بمحافظة سوهاج، حيث يقول الحادى، وهو ممن يمتهنون مهنة سوق الجمال (وهذا شائع فى معظم بلاد الصعيد، حيث إن الذين يحفظون نصوص أغانى الحجيج ويؤدونها فى ليالى احتفاليات الحج هم الجماعة (الجِمالة) لأنهم، وهم يسيرون وراء الجمال، يحدونها بهذه الأغانى؛ أى يحافظون على سيرهم (فى قول واحد متتابع) أثناء رحلة حمل السباخ البلدى من مكان ما إلى الحقول، أو حمل المحاصيل الزراعية إلى (المساطيح)؛ أى الأماكن الواسعة، حتى يتم درسها وتذريتها، لتنتج - بعد ذلك - الحبوب والغلال. ولذلك، يسمى الحادى: كل من يحدو الجمل ويراعيه فهو رفيق عمره فى رحلة الحياة.

● واستلهم أيضًا المصور والرسام الشعبى رحلة الحج بمختلف مراحلها فى الرسوم الشعبية التلقائية البسيطة على جدران وواجهات المنازل الريفية، وأبرز ما فيها استخدامه (للجمل باعتبارها وسيلة انتقال قديمة)، ثم فرع وسائله بعد ذلك إلى الباخرة والطائرة.

● وإذا تعمقنا أكثر فى سماعنا لأداء الحادى، أو من يؤدى أغانى الحج، نجد أنه يضبط إيقاعه وفق خطوة سيره وراء

الجمل، وكأنه يوقع حركة الجمل وسيره على الرمال فى الصحراء وهو يرفع «خفه» بهوادة وتؤدة حسب طبيعة الأرض التى يمشى عليها.

فنلمح «المد والتطويح» فى هذا الغناء الدينى الذى يتميز عن كل أنواع الغناء الشعبى الأخرى وله طابعه الخاص، والذى يتفق فى نوعية الغناء وطريقته بين القرى والنجوع كافة، ولكن مع اختلاف النصوص والألفاظ حسب لهجات ولكنات كل قرية وكل نجع على حدة، فانظر ماذا يقول الحادى وكيف:

لِحَدْ المخَاضَه ودَّعَتْنِى

آهَ بتْى لِحَدْ المخَاضَة

لِحَدْ المْخَاضَه عاودِى

يا بتى لقيتْلى رَفَاقه

لِحَدْ المويَّه ودَّعَتْنى

آه بتى لِحَدْ الْمويَّهَ

لِحَدْ المويَّه ودَّعَتْنى

آه بتى جَميلكْ عَلَيَّه

لِحَدْ المَدينَه وايش ريتْ

يا حَاجْ على بَابْ نبينَا

علَى بَابْ نَبينا ريتْ خطيبى

آه يُخَطُبْ وراكب هجينَه

فلندقق فى طريقة المد والتطويح للتسليم والتسلم من شطرة إلى أخرى، ومن الأداء الفردى إلى الأداء الجماعى:

لحدْ المخاضه ودعتنى ى ى ى

آه بتى لحدْ المخاضه

لحدْ المخاضه عاودى ى ى ى

يا بتى لقيتلى رفاقه

أغانى الوداع:

مَا بينِ البُحورِ ما رايْحهَ فين

يا حَاجَّهْ وبين البُحورِ

مَا بينِ البحُورِ مَا رايْحة أزُورِ

النَبى وأشُوف الرَسُولِ

وبين الجّبالِ ما رايْحهَ فين

يا حَاجَّهْ وبين الجبالِ

مَا بيْنِ الجّبالِ مَا رايحَه أزُور

النَبى واشَاهدِ الرَسُولِ

وصَّايتكْ عيَالى مَارايحة أزور

وصَّايتكْ عيَالى

يا ضلةْ بَلدْنا والسْمَاحْ يودُه

يَا بيتى وضلةْ بَلدْنَا

يا ضلهْ بَلدْنَا رَايحَه أزُور

النَبى وآدى الزّين طَلَبْنا

يا ضلةْ قُصُورى والسْماحْ يوده

يا بيتى وضلةْ قِصُورى

يا ضلةْ قُصُورى والسْمَاحْ يوده

يَاوْلادى ورَايحه الرَسُولِ

المحمل النبوى:

فى خَشْمِى حَلاوَه يا مَديح النَبى

فى خَشْمِى حَلاوَهَ

فى خَشْمى حَلاوَه مَحْملَكْ يودُه

يَا نَبى وسَارْ فى الطّراوَه

في خَشْمِى هَديّه يَا مَديح النَبى

في خَشْمِى هَديّه

في خَشْمِى هَديّه مَحْملَكْ يودُه

يا نَبِى وسَارْ فى العَشيَّه

رحلة الجمال:

يَابو أربَعْ مَراوحْ يا بَابور السَفَر

يَابُو أرْبَعْ مَرَاوحْ

يَابُو أرْبَع مَراوحْ رَفَعولَكْ العَلَمْ

عَلى جِدَه رَايح

عَلَى جِدَه رَايْح رَفَعُولَكْ

العَلَمْ عَلَى جَدَّه رَايْح

عـرفـتـه يغنى ورا قطر الجـمـال
عـرفـتـه يـغـنـى
عـرفـتـه يغنى بالقميص واللبـاس
وكـفـه المـحـنـى
بطوله الهـلالى وسط قطر الجـمـال
عـرفـتـه يـلالى
عـرفـتـه يلالى بالقميص واللبـاس
بـطـولـه الـهـلالـى
صـغـير شـراره وسط قطر الجمـال
صـغـير شـراره
صغير شراره مازعقته فى الجبال
تـبـكـى الحـجـاره
تبكى الحجاره مازعقتك فى الجبال
تـبـكـى الحـجـاره
صغير يا عينى ما حاج مين لقيناه
صـغـيـر يا عـيـنى
صـغـيـر يا عـيـنى وقـعـدته
فى الجـبـال تبكيك يا طيـرى
تبكيك يا طيرى ما قعدته فى الجبال
تـبـكـيـك يـاطـيـرى

الخاتمة

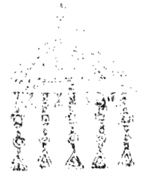
من أبرز المظاهر الاحتفالية فى مناسبة الحج «خروج الحاج أو الحاجة» أو مجموعة «الحجاج» أو «الحاجات» من قرية واحدة بما يسمى «النوبه»، وهى عبارة عن مجموعة من حملة البيارق والأعلام الصوفية والطبول الكبيرة والصغيرة ونقاره والبازة، تمشى أمام الحاج أو الحاجة، وتدق دقتها المواليديه (النوبة) إعلاناً لقرب خروج الحاج من بيته أو استقبالاً له على محطة بلده بعد عودته ووصوله بالسلام من الحج وتأتى من فترة العصر تدق، أو حسب توقيت خروج الحاج، المهم أنها تحضر قبلها بساعتين لتدق أمام بيته حتى خروجه.

وهناك تشابه كبير فى بلاد الصعيد فى حركات المد والتطويح فى غناء أغانى الحجيج والعديد، وهناك أيضاً تشابه فى أغراض هذا الغناء وتقسيماته، كوصية الحاج على أبنائه الصغار أو بناته. كما أن هناك تشابهًا واضحًا فى اتساق المقامات اللحنية والأدائية بين هذين اللونين من الغناء (العديد والحجيج).

ومن المظاهر الاحتفالية مشاركة الأهل والأحباب والجيران للحاج فى تقديم الطيور والشاى والسكر والنقود فيما يسمى (بالنقطة)، يقوم الحاج بردها بعد عودته كما يحدث فى الزواج، بوصفه عرفًا اجتماعيًا، وذلك بشراء هدايا ومسابح وملابس وأقمشة من عند النبى فيها ريحة الأرض الشريفة. وعند عودة الحاج، يستكمل الواجب الاجتماعى من خلال الأقارب بأن ينزل على مندرة (العيلة) ليحتفلوا به، ويقدموا وجبات الغداء والعشاء للناس القادمين للتهنئة وتقديم المباركة بالحج المبرور والعودة السالمة الغانمة.

الهوامش

شراره.. صغير مثل البط الشراره الصغير
قطر.. مجموعة الجمال
النص.. من قرية ساحل طهطا مركز طهطا محافظة سوهاج
الراوى: الشيخ/ عبداللطيف شهاب



ذكريات فولكلورية

ياليل.. ياعين

توفيق حنا

«إلى روح الصديق عبد الحميد يونس.. أول من نشر لى.. (يا ليل يا عين) فى جريدة الجمهورية فى ١٩٥٤/٩/٤.

وإلى روح الصديق عبد المنعم محمود عبد الله ابن الإسكندرية .. أول من حكى لى (يا ليل يا عين..).

كان صديقى منعم فنانًا صادقًا يملك قلبًا كبيرًا وعقلاً مستنيرًا.. عاش مناضلاً فى سبيل تحقيق قيم الوفاء والعدل والخير والحرية والجمال».

أكتب هذه الكلمات تحية للفنان العظيم يحيى حقى مؤلف كتاب «يا ليل يا عين..» الذى تحمس للحكاية وكان وراء تجسيدها فى استعراض موسيقى غنائى أخرجه الفنان الكبير زكى طليمات وأبدع موسيقاه الفنان القدير عبد الحليم نويره وكتب أغانيه الصديقان الصادقان على أحمد باكثير وزكريا الحجاوى..

صدر كتاب «يا ليل يا عين» عام ١٩٨٦.

* * *

صيف عام ١٩٤٤ :

ذات مساء فى الإسكندرية وأنا أسير على الكورنيش.. مع صديقى منعم (عبد المنعم محمود عبد الله) وكنا نتحدث عن الفلسفة والشعر وعن الموال الشعبى.. ومن بعيد تأتى إلينا أصوات ارتطام الموج بشاطىء البحر.. متى انتهى الحديث إلى هذا النداء «يا ليل يا عين» يفتتح به المغنى الشعبى مواويله..

كان يقال إن هاتين الكلمتين من أسماء الطيور، وقيل إنهما كلمتان قبطيتان معناهما «افرح يا قلبى»، وقيل، أيضًا، إن حرفىّ اللام والعين يستعين بهما المغنى الشعبى وهو يرددهما على تدريب صوته وإعداده حتى يتسلطن قبل غناء الموال.. وكأنها تقاسيم صوتية..

ولكن صديقى منعم قال لى إنه استمع إلى حكاية هذا النداء من الحلاق الأسطى «ياقوت» الذى يقع دكانه - أو صالونه - فى حى باكوس..

قال الراوى:

«كان.. يا ما كان فى سالف العصر والأوان، كان صياد فقير يعيش وحيداً فى كوخ صغير.. كان قانعاً وسعيداً بحياته البسيطة..

وذات يوم، والفجر ينشر نوره ويبدد بأصابعه الوردية ظلام الليل، حمل الصياد شبكته واتجه إلى البحر كما هى عادته كل صباح، وهناك ألقى شبكته داعيًا الرزّاق الكريم أن يمنحه رزق يومه.. وبعد قليل سحب الشبكة وكانت فارغة، ألقاها مرة ثانية، وعندما أخرجها وجدها فارغة أيضًا، ولم ييأس الصياد وألقاها للمرة الثالثة، وأحس بثقلها وهو يشدها إلى الشاطىء، وفرح الصياد إذ توقع رزقًا وفيراً.

وما أن استوت الشبكة على الشاطىء حتى قفز منها شاب، وفزع الصياد من هذه المفاجأة التى لم يكن يتوقعها، ولكن الشاب طمأن الصياد بصوت هادىء وقال له:

- لا تخف أيها الصياد، أنا «ليل» ابن سلطان البحر، دفعنى الشوق إلى الناس وأرض الناس إلى الخروج من عالم البحر، واخترتك لتكون دليلى فى رحلتى.. والآن أطلب منك أن تعدنى وتقسم لى أن تكون صديقًا وفيًا، ويوم أن تفكر أو تنوى على خيانة هذه الصداقة فسوف أعود إلى البحر، ولن ترانى مرة أخرى.. ذلك لأن الوفاء هو أقدس قوانين شريعة البحر، وعقاب الخيانة هو الفراق الأبدى.. ولكن الصياد طمأن ليل وعاهده أن يكون له - إلى الأبد - الصديق الوفى، وأقسم له على ذلك.

وبدأ الصديقان رحلتهما فى أرجاء المسكونة.. أخذا يطوفان فى بلاد الله، من الجبال إلى السهول، ومن الغابات إلى الصحارى، وزارا المدن الكبيرة ببيوتها وقصورها وحدائقها، وشاهدا القرى والنجوع، وقابلا بشراً من كل الأجناس، والألوان، يتحدثون بكل اللغات واللهجات، واستمعا إلى الأغانى وإلى الحكايات وإلى الأساطير من كل أركان الدنيا..

وأخيراً وصل الصياد مع «ليل» إلى مدينة كبيرة، وكان يحكم هذه المدينة سلطان عظيم الشأن، وكانت له ابنة وحيدة تدعى «عين»، وكانت «عين» على درجة عالية من الحسن والجمال والذكاء، وكانت «عين» ترفض كل من كان يتقدم لخطبتها من الأمراء والوجهاء، إذ كانت تعتقد أن كل هؤلاء الخُطاب يريدون التقرب من السلطان، كانت الأميرة تحلم بإنسان بسيط يريدها هى لا لأنها بنت السلطان. وأخذت «عين» تبحث عن هذا الزوج الذى يملك هذا القلب الذى يحمل لها الحب والوفاء.

وذات ليلة وجدت «عين» الصياد وهو ساهر يحرس صديقه «ليل» الراقد بجواره.. وعندما يروى لها الصياد قصته مع «ليل».. يتعلق قلبها به، وتجد فيه حلمها الذى تبحث عنه.. وتروى «عين» للصياد قصتها وتطلب منه أن يصبح زوجاً لها، ولكنه يذكر عهده وقسمه لصديقه، ويرفض - وهو حزين - طلب «عين»...فلو ترك صديقه «ليل» فإنه يخون العهد ويحنث بالقسم ويعود «ليل» إلى البحر ولن يراه أبداً، ولكن «عين» لا تفقد الأمل وتغوى الصياد بكل الوسائل كى يترك صديقه، سيسكن معها فى قصر من ذهب وفضة، وسيصبح سلطاناً على المدينة بعد موت أبيها الذى تجاوز عمره الثمانين عاماً، سوف يملك وهو معها الجمال والمال والسلطان.

كان على الصياد أن يختار وأن يتخذ قراراً.. إما «ليل» وإما «عين»..

ويضعف الصياد وتنكسر صلابته ويغلبه إغراء وإغواء عين، ويوافق أن يترك صديقه..

وما إن يتخذ الصياد هذا القرار حتى يختفى «ليل» الذى كان راقداً بجواره، وتختفى «عين» أيضًا؛ إذ كيف ترضى بالصياد زوجاً بعد أن خان صديقه..

ويندم الصياد ويأخذ فى صوت حزين ينادى:

يا ليل .. يا عين».

* * *

هذه هى حكاية يا ليل يا عين وكم كنت أود أن أسجل رواية ياقوت بلهجته الإسكندرانية وبكلماته.. وبصوته.. فأنا هنا أروى الحكاية عن صديقى منعم عن الأسطى ياقوت.

* * *

وكنت فى ذلك الوقت، فى الأربعينيات، غارقًا فى قراءاتى عن المدرسة الرومانتيكية فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، وكنت معجباً بالمدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكنت قد قرأت قصة الرومانتيكى الألمانى فريدريش فوكيه «اندين» التى نقلها إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوى (١٩٤٣)..

وجدت تقارباً كبيراً بين قصتى «اندين» و«يا ليل يا عين»؛ فالقصتان تنبعان من البحر المتوسط، ولكن هناك هذا الفرق

الدقيق بينهما، ذلك لأن «اندين» تقوم على الحب.. بينما تقوم «يا ليل يا عين» على الصداقة.. كما أن عقاب الخيانة في قصة «اندين» أن يموت الفارس الخائن بقبلة من حبيبته «اندين» (ابنة البحر)، بينما نجد عقاب الصياد الخائن في قصة «يا ليل يا عين» أن يفقد الصديق وعين ويبقى طوال حياته نادماً وينادى - بلا مجيب - على الاثنين: ليل وعين.

وأخذت أحكى حكاية «يا ليل يا عين» لكل من أقابله من الأصدقاء.. حتى حكيتها للصديق على أحمد باكثير، الذي أعجب بها حتى أنه أبدع منها مسرحية نشرها في مجلة الهلال في بداية الخمسينيات.. ولكنى لم أطلع عليها.. حتى الآن.. ولكن إدوار يني سعد قرأها وحولها إلى دراما إذاعية أخرجها عثمان أباظة في ١٩٥٥/١/١.. وفوجئت أنا بالاستماع إليها دون الإشارة إلى على أحمد باكثير.. ولعل الصديق باكثير لم يذكر أنه اعتمد، وهو يكتب المسرحية، على حكايتى التى رويتها له..

* * *

خريف عام ١٩٥٤

لعل القارئ يتساءل لماذا لم أكتب هذه القصة.. وأعترف هنا أنى ترددت كثيراً قبل أن أقدم على الكتابة.. ذلك لأن الكتابة تتطلب - بالضرورة - أن يقدم الكاتب - ناثراً أو شاعراً - شيئاً جديداً.. ولن تتحقق هذه الإضافة إلا بمعرفة واسعة شاملة للقديم... ولكنى بدأت الكتابة .. كتبت كلمات عن «الهرم»، حملها صديقى على أحمد باكثير إلى الصديق يوسف السباعى الذى نشرها في العدد الأول من «الرسالة الجديدة»، وكانت كلمتى الثانية فى المجلة نفسها عن «زقاق المدق» رائعة نجيب محفوظ، وكانت كلمتى الثالثة عن «يا ليل يا عين» التى نشرها الصديق عبد الحميد يونس في ١٩٥٤/٩/٤ في جريدة «الجمهورية» واجتهدت أن أحكى الحكاية في أبسط صورة قصصية.. وضعت لها هذه الافتتاحية القصصية الشعبية «كان.. يا ما كان»، وختمتها بهذه النهاية القصصية الشعبية «توتة توتة فرغت الحدوتة».

* * *

عام ١٩٥٥

نقلت إلى مدينة قنا بحكم عملى فى وزارة التربية والتعليم.. وكان أن قامت مصلحة الفنون وكان الكاتب الكبير يحيى حقى أول مدير لها.. واشترك معه في هذه «المصلحة» الصديقان نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير..

ومن قنا أرسلت حكاية «يا ليل يا عين» إلى يحيى حقى مع مقدمة عن اللوحات الشعبية التى يمكن تقديمها مع أحداث الحكاية الشعبية.. وهنا أترك الحديث ليحيى حقى فى كتابه عن «يا ليل يا عين» في الفصل الثالث عشر تحت عنوان «الأسطورة».. وذلك أثناء تفكيره فى تقديم أوبريت شعبى ضمن أنشطة مصلحة الفنون..

«جاء دور البحث من حيث الموضوع عن فكرة تكون بمثابة الخيط الذى يربط بين هذه الألوان (من الفن الشعبى)»، ثم يقول «كانت غاية أملنا أن يكون الموضوع مشتقاً من أسطورة شعبية، لم تمت، لها شعار لا يزال يجرى على الألسن، وإن لم يعرف أصحابها معناه ولا تفاصيل حكايته، نريد أن ننفذ من خلال الأسطورة إلى وجدان الشعب والتعبير عنه»، حتى يقول «وذات يوم وأنا ملخوم كعادتى.. جاءنى كوم البريد فزادنى لخمة، فتحته فوجدت بينه خطاباً من الأستاذ توفيق حنا، و كنت لم أسعد بمعرفته بعد، يتطوع بالاقتراح علينا بأن ننتفع بوجه من الوجوه بأسطورة «يا ليل يا عين»، ثم يضيف يحيى حقى «كان خطاب توفيق حنا هو المواجهة، الوتد الذى ربط جاموستنا السارحة. كان خبطة الفأس فى الرأس. أزحنا الأفكار الأخرى، تستحق ما جرى لها لأنها خابت فى مهاجمتنا والاستيلاء علينا، وتمسكنا بفكرة «ياليل يا عين»، على أن نفصل عليها ثوب استعراض الفنون الشعبية الذى يسمح بتقديم الصعيد والقاهرة وسواحل الدلتا».

وفى الفصل الرابع عشر يقول يحيى حقى بعد أن اتخذ قراره بشأن «يا ليل يا عين»:

«جاءنا الفرج وزال التردد حين لمعت أمامنا - بفضل اقتراح من توفيق حنا - أسطورة يا ليل يا عين . واستقر الرأى أن نشد منها الخيط الرفيع الذى يربط لوحات الفنون الشعبية..»، ولعل يحيى حقى ومن معه فى مصلحة الفنون حاولوا البحث عن نص مكتوب لحكاية «يا ليل يا عين» إذ يقول «عبثاً نحاول العثور على نص مكتوب يروى هذه الأسطورة. ويعترف توفيق حنا إلى اليوم أنه لم يقرأها فى كتاب، بل سمعها شفاهاً من صديق فنان (عبد المنعم محمود عبد الله) عن حلاق فى الإسكندرية اسمه ياقوت - اسم أسطورى هو الآخر».

ويبدو أن يحيى حقى لم يكن مقتنعاً بنص «يا ليل يا عين» كما سجلته فى خطابى.. (أو لعل خطابى كان قد ضاع.. والله أعلم بالصواب!).. وذلك يتضح وهو يحاول تلخيص أصوات «يا ليل يا عين» بأسلوبه الجميل.. الساخر.. يقول «إن ليل هو

ابن ملك البحر، وأن عين هى ست الحُسن والجمال بنت السلطان، أو على الأقل بنت شاهبندر التجار. وكان ليل يخرج للناس فى صورة فتى من البشر، وارتبط بصداقة متينة بصياد وتعاهدا على الإخلاص والوفاء وكتم السر، كان ليل يضع فى شبكة هذا الصياد كلما ألقاها رزقًا واسعًا من أطيب السمك». ولكن يحيى حقى لا يكمل الحكاية ويقول ساخراً «ويقتضى المنطق والتلهف وعشم الناس أن عين وهى ترفض أحسن العرسان جاهاً ومالاً - واحداً بعد الآخر - ستنتهى بالزواج من ليل حينما يسعى لخطبتها ويعيشان فى تبات ونبات لهما خلفة من الصبيان والبنات».

ويسخر يحيى حقى من نهاية الأسطورة - كما يتذكرها - ويقول: «ولكن بدلاً من هذه النهاية السعيدة المرتقبة تفاجئنا الأسطورة بنهاية حزينة. فالصياد قد ضاق ذرعاً بالوفاء لأن حمله ثقيل، وحلت له الوشاية لأنها لذيذة، وكشف عن سر صديقه، فحذر أهل «عين» من أن «ليل» سيسحبها معه تحت سقف البحر لتعيش فى قصر أبيه، حينئذ اختفى «ليل» بعد أن علم أن عالم البشر مقام الغدر»، ثم يتساءل يحيى حقى - ساخراً: «هل قضى نحبه كمداً أم عاد إلى موطنه؟ الله أعلم. واختفت «عين».. هل قضت كذلك نحبها كمداً أم لحقت بعريسها فى قاع البحر؟ الله أعلم، ولقى الصياد جزاءه على غدره، فقد انقطع رزقه وعضه الفقر بنابه». وهذا يؤكد أن خطابى كان قد اختفى.. كيف؟ الله أعلم! وأن يحيى حقى أحب هذا النداء «يا ليل يا عين»، ثم اعتمد على ذاكرته وعلى باكثير والحجاوى فى اصطناع قصة لهذا النداء.. وذلك أن النهايتين اللتين ذكرهما يحيى حقى - السعيدة والحزينة - غريبتان وبعيدتان كل البعد عن النص الذى سجلته فى خطابى، ثم يقول أخيراً: «وينبغى الاعتراف إذن أن حقيقة أسطورة «يا ليل يا عين»، قد ضاعت، وينبغى أن نبحث عن تفسير جديد لالتزام المطربين عندنا مناداة «يا ليل يا عين»، فى مطلع تجليهم وسلطنتهم» ثم يقرر «أعتقد أن «يا ليل يا عين»، لا تمت لأسطورة قديمة، على الأقل، إلى أن نعثر على نص نطمئن له، وإنما نستند إلى سبب لفظى وآخر معنوى.. السبب اللفظى هو صلاحية الكلمتين ليل وعين لتمرين صوت المطرب لحناً فى النطق، كل كلمة من ثلاثة حروف فحسب؛ ولأن لكل منهما حرف ممدود يتيح للصوت أن يتموج وأن يعلو ويهبط.. وحرف النون له غنة، وحرف اللام له دلال حين يبرهن طرف اللسان على براعته فى نطقه، أما السبب المعنوى فلأن الليل هو عالم الأسرار والاسترواح بعد العناء، هو الوقت الحنون الذى يفزع فيه العاشق المهجور لنفسه، ولوجيعته، وهو جو السمر إن شاء أن يبث شكواه لخلانه أو للنجوم، والعين تمثل القدر والمكتوب، وهى أول شىء فى الإنسان يلم بسطوره، وهى أغلى جوهرة يملكها، وحبة العين هى وصف الحبيب»، ثم يقول فى نهاية هذا التفسير الجميل مقرراً «فالمناداة بيا ليل يا عين هى أفضل مدخل للمطرب لتمرين صوته، لترقيق القلوب، للشكوى من القدر، للرثاء للنفس، هذه النغمة التى يهـ [illegible] صر».

وهكذا يعود يحيى حقى إلى التفسير الشكلى للنداء.. وهكذا ضاعت حكاية يا ليل يا عين التى سجلتها فى خطابى للفنان الكبير يحيى حقى..

ثم نجد يحيى حقى فى الفصل الخامس عشر يوضح لنا كيف انتهى إلى موضوعه الجديد لهذا النداء «يا ليل يا عين»، تحت هذا العنوان «البنت والولد»:

«من عادة بعض الناس أن يقلبوا الجورب أولاً لكى يلبسوه من بعد معدولاً. هكذا فعلنا برواية توفيق حنا لأسطورة «يا ليل يا عين»، التى أرادت أن يكون ليل - الولد - ابن ملك البحر، هو الذى سيقب منه ثم يغطس فيه حين يتكشف له الغدر فى عالم البشر ويخيب حبه لـ (عين - البنت). واختفت عين، أيضًا، لايدرى أحد كيف، ربما ماتت غمًا بعد فراق الحبيب، ربما لحقت به لتكفر بعناقها له عن سيئات خائنه، تضحى بكل علاقتها بعالم الأرض لتعيش معه تحت سقف البحر... قلبنا الوضع كالجورب فجعلنا عين - البنت لا الولد - هى التى تكون من سلالة ملك البحر - بنته - ربما بنته الوحيدة، حورية يجل بهاؤها عن الوصف، «ست الحُسن والجمال» بنت السلطان لا تصلح إلا وصيفة لها، أما ليل - الولد - فقد جعلناه، لا زراية بل انتصافًا له، فتى فقيراً من الصيادين لا تفرقه عن الفلاحين الكادحين، لا هو ابن ملك بحـــر ولا ابن سلطان ولا حـــتى شاهبندر التجار».

ثم يبرر لنا يحيى حقى قلبه للأسطورة - على حد تعبيره - يقول «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر، سواء أكان تمامها من خلقة البشر أم كان نصفها الأسفل من خلقة السمك، ربما جاء من هنا قولهم عن المرأة «تلعب بديلها».

ولعل القارئ يتساءل معى لماذا لم يحاول يحيى حقى مع الزملاء العاملين معه فى مصلحة الفنون أن يستفيدوا بواحدة من هذه الأساطير التى «نشأنا وآذاننا ملأى بأساطير عن حورية البحر»، ثم يقول يحيى حقى ساخراً: «ليست هناك أسطورة واحدة عن حورى ذكر، له شارب ولحية نابتة ويطلع لنا من البحر»، ثم يقول «وحين جعلنا «ليل» من الصيادين

الفقراء،كنا نصدر عن عقلية العصر الذى ينادى بالاعتراف بالكادحين، بإزالة الفروق بين الطبقات، أردنا تمجيد الكادحين».

ويقول يحيى حقى أخيراً ملخصًا ما انتهت إليه المائدة المستديرة لمصلحة الفنون:

«الخطط الكروكية التى رسمناها للأسطورة بعد قلبها كانت كما يلى:

تروى اللوحة الأولى لقاء عين بليل فى موطنه بالصعيد، ولكن عين تريد أن يعيش معها ليل فى قصر أبيها تحت سقف البحر، فتنسحب أمامه مستدرجة له وهى عالمة أنه سيجرى وراءها وغايتها الوصول إلى البحر فى الشمال. هذا اللقاء فى الصعيد سيكون تكأة لنا لأن نقدم فى اللوحة الأولى ما نستطيع تقديمه من الفنون الشعبية المنتمية للصعيد..

اللقاء يتم فى القاهرة وسط مواكب الطرق الصوفية وألعاب الكراكوز وخيال الظل (اللوحة الثانية) وفى اللوحة الثالثة نكون قد بلغنا البحر وخالطنا مجتمع الصيادين وبدو الصحراء الغربية. ستختفى عين فى البحر ويلحقها ليل ويختفى معها أيضًا. وينبعث من تلك اللحظة النداء عليهما «يا ليل يا عين» أين أنتما؟ أين ذهبتما؟ متى تعودان؟!

وتكون اللوحة الثالثة تكأة لنا لتقديم الفنون الشعبية التى يختص بها ساحل مصر الشمالى الغربى».

ثم يقول لنا يحيى حقى أخيراً «سلمنا الهيكل التخطيطى إلى الأستاذ المرحوم على أحمد باكثير ورجونا من الأستاذ الكبير - كبير من يومه - نجيب محفوظ أن يضمن لنا أن النص قد ارتضى ذوقه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، فالكمال لله وحده، والفنان عسير الرضا بطبعه، لم نكن نريد مسرحية ولا حتى أوبريت، مطلبنا عرض غنائى راقص. لذلك كرهنا أن يطول الحوار فى هذا العمل. نريد كلمة ورد غطاها بين وقت وآخر».

ما الذى دعا يحيى حقى إلى تأليف هذا الكتاب عن «يا ليل يا عين».. ونجد الجواب فى الفصل السادس والعشرين حيث يقول: «قصدت بذكرياتى عن «يا ليل يا عين»، أن أأرخ لمولد أول فرقة للفنون الشعبية فتحت الباب لكل الفرق المماثلة والمقلدة لتدخله بعدها، وأردت أن أكشف عن علاقة التأثير بين تطورات الفن وتطورات أعراف المجتمع وتقاليده».

ويقول يحيى حقى فى الصفحة الأخيرة لهذه الذكريات:

«ولكن الصحافة - والشهادة لله - كما اجتمعت على الهجوم، اجتمعت على الثناء بعد أن أتم زكى طليمات طبخته وارتفع الستار عن أول حفلة. بدأنا العرض فى أوائل سبتمبر سنة ١٩٥٦ فى دار الأوبرا، لأول مرة دخلتها جموع غفيرة من أبناء الشعب الكادح، فرحنا بهم أشد الفرح، كانت من قبل حراماً عليهم.

وفجأة وقع عدوان ٢٩ سبتمبر ١٩٥٦، فوضعنا «يا ليل يا عين» فى الدرج، ثم يقول «لم نكن نحسب أن «يا ليل يا عين» وهى تتعرض للتأجيل قد ألم بها الموت فإنها لم تر النور بعد ذلك. السؤال الآن: أين أغانيها؟ أين نوتتها؟ الله أعلم».

وأقول وأنا حزين كل الحزن للإجابة على أسئلة يحيى حقى احترقت دار الأوبرا واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل الافتتاحى الكبير، والذى يحمل هذا النداء، هذه الافتتاحية الشعبية الغنائية «يا ليل يا عين».

* * *

وليسمح لى القارئ أن أسجل هنا رأى ألفريد فرج عن «يا ليل .. يا عين» الذى نشره فى مجلة «الهدف» فى شهر أبريل ١٩٥٧، وكنت قد أعطيته نسخة من حكاية «يا ليل.. يا عين» التى أرسلت نصها إلى يحيى حقى.

يقول ألفريد فرج بعد رواية حكاية يا ليل يا عين:

«أفترض مجرد افتراض أن القصة التى نبه إليها توفيق حنا وبالشكل الذى صاغها فيه هى قصة شعبية فأول ما يتضح من هذا النص أن «قيمة الوفاء» محوره الأساسى.

فالقصة فى ظاهرها تعلق علاقة ليل بالصياد على وفاء كل منهما للعهد، كما تعلق على الوفاء فى مشكلة اختيار رفيق الحياة - الزوج - أهمية أعظم من أهمية النسب والإمارة. فالصياد كائن متفوق طالما يحفظ عهده ويفى بقسمه لصاحبه حتى ليفوق فى عينى الأميرة الفاتنة أمراءها وعظماءها.

القصة فى ظاهرها تعلى من قدر الوفاء بوصفه خلقاً وقيمة اجتماعية ولكن هذا هو ظاهر فحسب. فالقصة قبل ذلك تكشف الأستار عن وجدان الشعب وكنوزه النفسية والفلسفية الخافية حتى عليه.

القصة تكشف عن شعور عميق بأن وفاء الصياد نشاط عاطفى موضوعه البحر، وخلق مرتبط بالحرفة؛ فالصياد إنما يعطى عهده لتلك القوة غير المنظورة الكامنة فى البحر، القوة التى تعطى الرزق وتمنعه، التى تثير الموج والموت عليه أحياناً، وتمنحه الطعام والحياة أحياناً.. هذه القوة السحرية المخوفة والمحبوبة فى الوقت نفسه، والتى تربط الصياد جسداً وروحًا وتصنع آلامه وآماله، وتثير فيه أحلامه وأوهامه،

وتحدد تحديداً نهائياً عقائده عن الحياة والعلاقة الاجتماعية وعن الخلق.

والقصة قبل ذلك أيضًا تضع خيطًا «تراچيدياً»، بالمعنى الحرفى للكلمة؛ فالصياد يلاقى هذه القوة السحرية فى شخص ليل ويرتبط بها ارتباطًا خلقياً واجتماعياً وفلسفياً بميثاق وقسم، فيقف بخلقه الصارم وبضعفه الإنسانى يواجه مصيره، ومصيره هنا ليس مفروضاً عليه ومرسوماً من قبل، كما يصور اليونانيون القدامى المصير، ولكنه مصير الحر المختار.

والصياد يقف لحظة فى مواجهة هذا المصير ليختار أحد وجهيه.. الدنيا أو الحرفة، الدعة أو الكوخ، الأرض(١) أو البحر، الولاء لمطالب النفس العاجلة والملذات أو الولاء للقوة السحرية التى تأسر قلبه برؤيا الحياة والموت، وتربط روحه بقيمة العمل.

وهو، بعد، بشر قوى وضعيف.. قوى حتى ليقاوم الإغراء بالترف والدعة ويتمسك بالعهد والقسم، وضعيف حتى ليلين للإغراء وتهفو له نفسه.

هو قوى وضعيف من أى وجه رأيته، ولكنه على أى الوجهين يواجه قدراً متعسفًا سيبطش به على أى الحالات، ويجرده من المطمحين ومن الحياتين، وبتركه لفاجعته ينشد مواويله الباكية على مر العصور، وقد نهب القدر الغاشم كل آماله وجرده من أحلامه وفرض عليه العنت فى رزقه وفى حلمه بالحياة الناعمة.

والقصة بعد ذلك فيها توقير لعلاقة الإنسان بحرفته؛ فعلاقة الصياد بالبحر تقوم على عهد وقسم وارتباط لا يصح أن يشرك فيه، والتزام بالوفاء والخلوص له والتفانى فيه. القصة تصوغ قيمة «العمل» الإنسانى بالحرفة فى عقيدة خلقية عالية، وتضع فى مقابلها إغراء عنيد لا يقاوم لتؤكد قوتها ورسوخها وصلابتها.. هذا إذا صح افتراض الأول أن «يا ليل يا عين» قصة شعبية».

ثم يقول ألفريد فرج:

«فما الذى صنعته مصلحة الفنون بالأسطورة كما نبه إليها توفيق حنا بمعالمها التى ذكرتها.

لقد ألغت المصلحة شخصية «ليل» لأنه جزء من عنوان الأسطورة ويلزم للغناء قد لصقت الاسم بالصياد.. هكذا!

أما «عين» ـ ابنة السلطان ـ فقد جعلت منها مصلحة الفنون جنية تسكن فى النيل وفى بحيرة المنزلة أيضاً.

وجعلت صياد الصعيد بلا مبرر معقول يذهب ليصطاد فى المنزلة ويمر بالقاهرة وفى خلال كل هذا ضاعت معالم القصة تماماً، وأصبحت القصة كما تقدمها مصلحة الفنون من إنشائها لحماً ودماً.

وفى خلال التخليط العجيب الذى لا أرى له مسوغاً معقولاً طمست مصلحة الفنون كل معالم الأسطورة الشعبية التى نبه إليها توفيق حنا.

ولو كانت مصلحة الفنون قدمت قصة ذات وزن بدلاً من النص الشعبى فلربما كانت تستطيع أن تتلمس عذراً ما، ولكنها قدمت بدل النص الشعبى ـ الذى أراه على مستوى فنى رفيع ـ قصة أقل إحكامًا فنيًا، وأقل دلالة على الوجدان والفكر الشعبى، وأضعف فى مستواها الفنى. القصة التى تقدمها فرقة اللوحات الشعبية ملخصها أن ليل (الصياد هنا) من إقليم الصعيد وخطيب ابنة عمه «خضرة» يقع فى حب الجنية «عين» التى تخرج إليه من النيل لتدعوه إلى مرافقتها إلى موطنها فى قاع الماء.. ولكنه خاف أن يتبعها، وهو فى نفس الوقت مسلوب بحبها، مأخوذ بجمالها، وتلحظ عليه خضرة السهوم والانسحار، فتبلغ أباه الذى يصحبه مع خضرة إلى رحلة صيد إلى بحيرة المنزلة، وهناك تظهر له عين من جديد، ويعاوده الإنسحار والسهوم فيصحبه أبوه إلى أحد الموالد فى القاهرة حيث يظن الجميع أنه قد شفى من دائه.. فيعودون إلى الصعيد ليتزوج ليل من خضرة. وفى ليلة عرسه تبدو له «عين» وتعاود إغراءه لمرافقتها إلى قاع النهر.. وتنجح هذه المرة ويغوص ليل فى الماء مع جنيّته الجميلة.. والقرية كلها تنادى فى حزن وأسى «يا ليل.. يا عين».

واضح من هذه القصة أن الصياد ـ إنسان القصة ـ لا يواجه مثل الاختيار الفلسفى الفاجع الذى تضعه فيه القصة الشعبية، بل إنه ليبدو فى نص مصلحة الفنون ضعيفًا يتراوح بين الضعف ومقاومة هذا الضعف، فهو إذ يختار لا يختار إلا بين الحياة والموت، وهو يقاوم عن مجرد تعلق غريزى بالحياة، ثم يغلبه ضعفه فيموت، وهو فى حالتيه خاضع لقوة خارجة عنه مأخوذاً بها مسلوباً حتى ليعجز عن العمل وعن مشاركة أبيه فى الصيد. هو كائن هزيل أصفر الوجه يثير الرثاء وفاقد أى قدرة على الإنتاج، وهو يعد البطل الذى تلتقى عنده عواطف المتفرجين لتمثله ولتصنع منه مخيلتنا نموذجاً وقدوة».

ويقول ألفريد فرج أخيراً:

«ولا أريد هنا أن أجرد مصلحة الفنون ـ والفرقة ـ من فضلها العظيم فى محاولتها إنشاء برنامج مسرحى للفن

الشعبى، وفى مبادرتها وسبقها إلى ذلك، وجهدها فى تحقيق حلم وطنى قومى. فميلاد هذا البرنامج سيظل تاريخًا وطنيًا وفنيًا مهمًا، وسيحدد به مرحلة تطور فى كافة عقائدنا الفنية، وتقاليد كل منها على حدة.

وبقدر ضخامة المحاولة التى قدمتها مصلحة الفنون كان حماسنا وتدقيقنا فى الإشارة إلى عيوب هذه المحاولة.

أما بعد ..

ماذا تريد هذه القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها.. أن تقول.. وما هو الهدف الذى تغياه الضمير الشعبى منها..

هذه القصة الشعبية توجهنا إلى هذه الحقيقة النفسية والاجتماعية والأخلاقية: أن الخيانة لا تفيد .. وأن الخائن يفقد كل شىء.. ما كان فى يده.. وأيضًا ما طمع إلى الحصول عليه من وراء خيانته.

والصياد هنا هو كل إنسان.. فكل من فى الوجود يطلب صيداً .. كما يقول الشاعر والبحر رمز كبير لكل حياتنا ولكل ألوان نشاطنا الإنسانى. لعلاقاتنا ولأعمالنا ولمبادئنا جميعًا.. ومن يخون المبدأ - أى مبدأ - يخسر كل شىء.. ويخسر نفسه.. «ماذا يستفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه».

والإغراء - الإغواء - يأتى أحياناً فى صورة امتحان يكشف مدى تمسكنا بمبادئنا وعقائدنا..

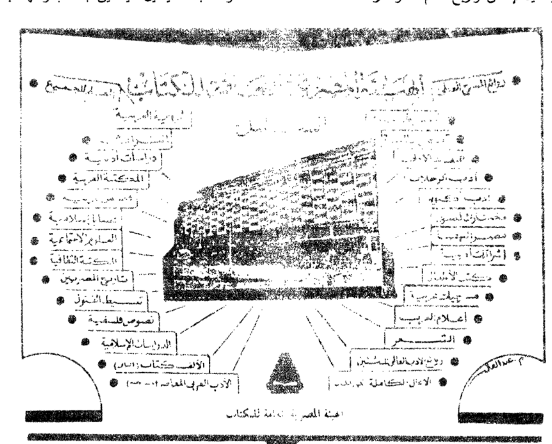
إن أخطر لحظة فى حياة الإنسان - كل إنسان - هى لحظة اتخاذ القرار.. لحظة الاختيار الحاسمة بين سكة السلامة أو سكة الندامة.. ولعل كل حكايات ومغامرات «ألف ليلة وليلة» تنبع من لحظات الاختيار هذه..

وإذا كانت أسطورة «إيزيس وأوزيريس» تقدم جزاء الوفاء الخلاّق البنّاء الذى يتوج بالنصر، فإن القصة الشعبية «يا ليل .. يا عين» كما سمعتها وكما سجلتها تقدم عقاب الخيانة.. الفقد والندم والخسران..

وفى نهاية كلمتى هذه - التى طالت أكثر مما ينبغى - أسجل هنا اعترافى بجميل الأستاذ الكبير يحيى حقى، باختياره «يا ليل .. يا عين» عنوانًا لكتابه.. وقبل ذلك - ومنذ أربعين عاماً - باختياره لخطابى من بين كوم البريد..

كانت فرحتى بالكتابة أضعاف فرحتى القديمة بدخول هذا النداء الشعبى «يا ليل.. ياعين»دار الأوبرا، تلك الفرحة التى لم يقدر لها أن تتم «فرحة ما تمت»، ولعلها تمت - نفسيًا - بهذا الخطاب الرقيق الذى أرسله لى الوزير والكاتب الكبير فتحى رضوان.. شاكراً إسهامى وتعاونى فى تقديم «يا ليل.. يا عين».

وهكذا بدأت «يا ليل.. يا عين» بخطاب وانتهت بخطاب.



الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي

(الظاهرة والجذور)

د. سليمان محمود

كان التوجه المبدئي لهذا المقال أن يكون عن الرسوم والأشكال التمثيلية(١) المصاحبة لنصوص أو ممارسات السحر الشعبي، ثم تبين لنا أن الموضوع بهذه الصورة يفيض عما بزغ بالمخيلة في البداية، ويزيد عما تسمح به صفحات مجلة الفنون الشعبية التي تحاول أن تجمع بين دفتيها بحوث ومقالات العديد من علماء الفنون الشعبية، إلى جانب جهود ومحاولات المحبين والمهتمين بهذه الفنون الذين قرروا أن يستظلوا بظلها، ويرتشفوا من ينبوعها، ويتنسموا عبيرها.

ولهذا.. ارتئينا أن نقسم الموضوع إلى عدة مباحث، نحاول طرحها على صفحات مجلتنا الغراء حسبما تقتضي الظروف. وقد قررنا أن يكون المبحث الأول عن **الأشكال الحيوانية في السحر الشعبي**، ويقصد بها تلك الرسوم المرتبطة بنصوص أو ممارسات نراها تتردد كثيراً في مصنفات السحر الشعبي، مستعرضين نماذج من الظاهرة والمعتقدات التي ارتبطت بها تبعاً لما ورد في هذه المصنفات، باحثين عن جذور تلك المعتقدات التي ارتبطت بالإنسان منذ أقدم العصور في محاولة لإماطة اللثام عن دلالات هذا النوع من الرسوم والأشكال، بالرغم مما يعترض ذلك من منزلقات ملغومة ومحفوفة بالمخاطر.

طلاسم سحرية من الأشكال الحيوانية

وظاهرة هذه الرسوم والأشكال الحيوانية، تكاد تتركز في الوقت الراهن في مجموعات ترتبط بطقوس سحرية ومعتقدات غيبية تنتشر في مصنفات السحر الشعبي - كطلاسم سحرية - بزعم قدرتهما على تحقيق أغراض متنوعة. وقد أشار **أحمد أمين** (٢) إلى هذا المعتقد الذي يقوم على تلاوة عزائم سحرية خاصة على المادة المعدة لذلك لتحقيق المراد منها، ويذكر (الطلسم) الموجود في الأزهر الذي يقال إنه يمنع العصافير من الدخول إلى المسجد مع أنه مكان مناسب لذلك، كما يشير الاعتقاد بوجود (طلسم) بالإسكندرية لمنع الحدأة، ولهذا يزعمون أنه السبب في عدم وجود الحدأة في جو الإسكندرية. ومن طرائف الأمور أن **الجاحظ** في كتابه **الحيوان**، ذكر، عند زيارته حمص بسوريا، إنه لم يجد بها عقارب. فلما سأل عن ذلك قالوا له: إن بها طلسماً يمنعها من البقاء. فلم يرض عن ذلك وعلله بأنه ربما كان جو حمص لا يناسب العقارب، أو أن فيها من الحيوانات التي تهاجمها فهربت منها.

وفي مصنفات السحر الشعبي، التي بين أيدينا اليوم، نجد الكثير منها يورد وصفات مفصلة لأنواع من الطلاسم

السحرية، بزعم أنها تحقق أغراضًا معينة. ونذكر فى هذا على سبيل المثال نماذج جاءت فى كتاب **غاية الحكيم**[٣].
فقد ورد فى هذا المصنف الكثير من الطلاسم القائمة على الرسوم الحيوانية والرموز السحرية المرتبطة بها، منها ما يقال إنها لصيد الحوت، ويذكر أن الطلسم يعمل على صورة حوت مقسمة إلى ثلاثة أقسام (الرأس والجسد والذنب) (شكل ١). وتبعًا للمعتقد يكون العمل فى وقت معين وبطالع الحوت، وتركّب الأجزاء الثلاثة باستخدام عمود من الفضة، ثم يوضع العمود قائمًا فى إناء من رصاص ويملأ الإناء بالماء ويحكم غلقه ثم يقذف به فى قاع النهر. ويقول الموروث إن الحيتان تقبل جهة الطلسم. وينسب إلى محمد بن موسى الخوارزمى طلسم آخر لصيد الحيتان، يكون بعمل صورة حوت (شكل ٢) فى ساعة وطالع معينين، ويمسك به عندما يراد الصيد، فإنه - على زعمهم - يعين على ذلك.

ومن الطلاسم ما يعتقد أنه لنفى العقرب، ويكون بصنع صورة عقرب من ذهب فى ساعة معينة وطالع يفضل أن يكون الأسد لمخالفة طبعه لطبع العقرب، وتصنع الصورة مجزأة (الذنب، الرجلين، اليدين، الرأس) على النحو المبين فى (شكل ٣ أ. ب). ويهدف هذا الوضع المعكوس إلى النفى. ثم تركب اليد اليسرى فى موضع اليد اليمنى، واليمنى فى موضع اليسرى، ويوضع الرأس فى مكانه وكذلك الذنب؛ بحيث تكون الشوكة منكسة ومغروزة على ظهرها فتبدو كأنها لدغت نفسها، ثم تدفن فى جوف حجر، ويدفن الحجر بدوره فى مكان بالمدينة، وعلى قولهم فإن العقرب تفر من مكان الطلسم.

وبعض الطلاسم الحيوانية ما يُزْعَم إنه لعلاج ألم الحصاة، ويكون بأن ينقش الطلسم فى صفيحة من ذهب على صورة أسد (شكل ٤) بين يديه حصاة وكأنه يلعب بها. ومن الطلاسم ما يقال إنه لإبعاد الفئران، ويكون برسم صورة فأر مع الكواكب التى فى الأسد (شكل ٥)؛ وذلك على صفيحة من نحاس أحمر فى ساعة وطالع معينين. وبعض الطلاسم يقال إنها لنفى البعوض والذباب (شكلى ٦، ٧)، فالأول يكون برسم صورة لبعوضة فى حجر الكبريت، والثانى بعمل صورة ذبابة على صفيحة قصدير فى طالع وساعة معينين.

وقد صوروا الكواكب على هيئات مختلفة، بعضها حيوانى وبعضها آدمى وبعضها مركب، أى يجمع بين عناصر حيوانية وأخرى آدمية فى أشكال خرافية، وهم يصنعون من هذه وتلك الكثير من الطلاسم السحرية، سنتخير منها ما يلقى الضوء على الموضوع الذى نعالجه. وفى هذا يذكر صاحب كتاب منافع الأحجار[٤] صورة لعطارد تمثل رجلاً قائماً وفى يسراه ترس وتحت قدميه ثعبان (شكل ٨)، وفى المصدر ذاته نصادف صورة أخرى لعطارد تمثل رجلاً على رأسه إكليل يركب طاووسًا، وبيده اليمنى قضيب وباليسرى صحيفة. وذكر **إيلوس الحكيم**[٥] أن القمر يصور على هيئة امرأة قائمة على ثورين أحدهما إلى جهة ذنب الآخر (شكل ٩)، بينما يكون زحل على صورة رجل قائم يرفع يديه فوق رأسه ويمسك بها حوتاً وتحت قدميه ضب (شكل ١٠)، ووجدت صورة أخرى تمثل رجلاً قائمًا على ثعبان وفى يده اليمنى منجل وفى اليسرى عصاه. وجاء أن المشترى يمثل بصورة رجل عليه ثياب جالس على عُقاب وفى يده اليمنى صحيفة (شكل ١١). ووجدت عند غيرهم صورة للمريخ تمثل برجل يركب أسداً وبيده اليمنى سيف وفى اليسرى رأس إنسان (شكل ١٢).

وقد استخدمت صور الكواكب على نطاق واسع فى عمل الطلاسم، من ذلك أن من حمل نقش الشمس على حجر الياقوت - لصورة أسد والطالع أسد وفيه الشمس والنحوس غائبة عنه - لم يغلبه أحد، وسهلت عليه أموره (شكل ١٣). ومن نقوشها ما ذكره **هرمس**، وهو النقش على حجر (السمالينون) لصورة ذبابة، بساعة الشمس وطالعها، فإن من يمسك الحجر لا تضره الناس؟! وقد زعموا أن هذا الحجر ببلاد فارس (شكل ١٤). ومن نقوش الشمس أيضًا طلسم لطرد الحيات والثعابين، يمثل بحية على ظهرها وحولها رموز سحرية، ويقال إن من رسم هذا على حجر وركّبه فى خاتم من ذهب ولسه فإنه يطرد ألحيات والثعابين (شكل ١٥). ومن طلاسم الشمس واحد يقال إنه لطرد الخنافس، ويكون برسم خنفساء فى فص عقيق فى ساعة الشمس، وينقش فيه الرموز السحرية المبينة فى (شكل ١٦).

ومما يرد فى مصنفات السحر الشعبى من الطلاسم على صورة الحيوان، وأحدهم قال إنه للزهرة (شكل ١٧)، ينقش فى حجر ويممثل بصورة حية وفوقها عقرب قد لدغها فى رأسها. والنقش يكون بساعة الزهرة وشرفها، ومما يقال فى ذلك إن ماسك هذا الحجر لا تلسعه حية[٦]. ومن نقوش عطارد يذكر صاحب كتاب الطلسمات نقشاً على حجر لصورة ضفدع يحيط به بعض الرموز السحرية (شكل ١٨)، ويقولون إن ماسك هذا الحجر لا يضره أحد ولا يتكلم عليه أحد بسوء، بل إنه يوصف بالخير فى جميع أحواله؟! ولعطارد طلسم آخر ينقش فى حجر

الزمرد أو الدهنج الأخضر، على صورة حية أعلى رأسها هلال وكوكب، ويكون ذلك بساعة عطارد وطالعه (شكل ١٩)، وهم يدعون أن هذا الحجر يطرد الأفاعى والحيات. ويبدو أن شيوع استخدام الأشكال والرسوم الحيوانية فى ممارسات السحر الشعبى كان يقابله ممارسات أخرى تتمثل فى استخدام أجزاء من أجساد الحيوانات نورد جانباً منها على النحو التالى:

أحجبة وتمائم من جلد الحيوان

فقد انتشرت أنواع من الأحجبة من جلد الحيوان، الأمر الذى يفسر الاعتقاد بانتقال الأثر الروحانى للحيوان إلى جلده، وهذه الأحجبة ترتبط بما يعرف بالسحر المادى. والحجاب المخصص للحماية ظاهرة شائعة فى البلدان العربية والإفريقية وغيرها، وقد نشر **توماس** عام ١٩٢٤ فى دليل المتحف الإثنوغرافى الملحق بالجمعية الجغرافية بالقاهرة، مجموعة من الأحجبة التى عثر عليها فى الوجه القبلى والسودان وغيرها من الأقطار العربية، وقد أورد وصفًا لأربعين حجاباً أغلبها من الجلد الأحمر وبعضها من القماش. وعادة حمل أو تعليق الحجاب تنتشر فى المناطق الريفية والشعبية فى مصر، كما تنتشر فى أرجاء المشرق والمغرب العربى والسودان. وكان للمغاربة شهرة خاصة حيث عرفوا بعمل أنواع منها.

ويصف **البونى** [٧] بعض الأحجبة التى تصنع من جلد بغل برذون؛ حيث يكتب عليه بعض الأقسام السحرية حول اسم الغريم، ثم يوضع سندال الحداد أو حجر الطاحونة أو جرن الدقاق، فيصاب الغريم بألم شديد فى الرأس!! وقد انتشرت الأحراز والأحجبة السحرية لأغراض متنوعة، وكان بعضها يكتب على جلود الذئاب والغنم، إلا أن جلد الغزال كان الأكثر شيوعًا. وبعض الأحراز على هذا الجلد كانت لمن يبغضها زوجها ليعود إليها فيما لو حملت الحجاب على عضدها أو ساعدها[٨]. والشائع أن تحمل الصبية فى شمال إفريقيا وجزيرة العرب أحجبة ضد الحسد داخل أغلفة من الجلد مثلثة الشكل تعلق على غطاء الرأس، وكثيراً ما كانت مثل هذه الأحجبة تعلق على الجياد والأغنام والأبقار. وقد ورد فى سيرة سيف بن ذى يزن أن له رداءً من جلد الغزال، لا يستطيع مارد ولا شيطان ولا جان أن ينفذ منه.

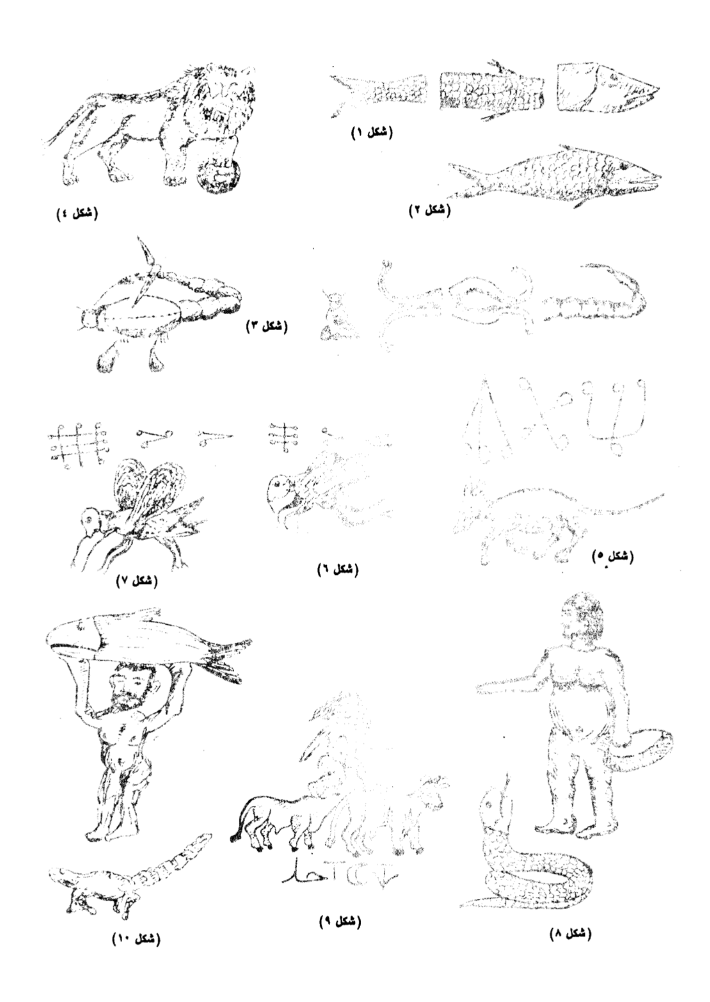
وعلى ذكر الأحجبة التى تكتب على جلد الغزال، نشير إلى الغزال الذى لم يقتل قط عند شعراء العصر الجاهلى، وكان بعض العرب قد جعلوه صورة للشمس على الأرض، وأحاطوه بالتقديس. وقد روى ابن هشام فى السيرة[٩] أن عبد المطلب جد الرسول (ص)، وجد فى بئر زمزم - عند إعادة حفرها - تمثالين ذهبيين لغزالين، وبمعنى التقديس نفسه، وضع الغزال مع الشمس والمرأة العارية - رمز الشمس - فى محاريب الملوك فى ذلك العصر[١٠]. وفى التراث الإنسانى الأسطورى، هناك الغزالة التى ترضع طفلاً بشرياً حتى يستوى على سوقه ثم يعود إلى عالم البشر فيتأقلم.

ومن الحيوانات التى يرتبط جلدها بمعتقدات شعبية: الأسد، وللأسد مكانة متميزة فى أساطير العرب، وفى أمثالهم وأشعارهم. ومن معتقداتهم أن الجلوس على جلد الأسد يشفى من داء البواسير، كما يقضى على مرض النقرس. ومن المعروف أن العرب فى الجاهلية كانوا يحافظون على وضع قطعة من هذا الجلد[١١] فى صندوق الثياب حتى لا يقربها السوس.

وتفضل الأم فى قبيلة Chickasaw الهندية فى أوكلاهوما، أن ينام أطفالها فى جلد الفهد Panther، لينعموا بحيوية هذا الحيوان وقوته ودهائه، بينما تفضل الأم جلد الجاموس للبنات حتى ينشأن رقيقات خجولات[١٢]. وعند قبائل الدوجان الإفريقية، تجلس الغزالة على جلد حيوان لتغزل قطنها، نظراً لاعتقاد الدوجان فى أساطيرهم التى تقول بأن الأسلاف سلبوا بعض حرارة الشمس وأخفوها داخل منفاخ الحداد. ويعتبر جلد الحيوان إشارة إلى جلد المنفاخ[١٣]. وفى السحر الشعبى، استخدمت الجلود المدبوغة للحيوانات على نطاق واسع، وقد امتلأت المصنفات السحرية[١٤] بوصفات كثيرة لاستخدام جلود حيوانات الضفادع والأسماك والحمام والصقور وغيرها، حيث يكتب عليها الطلاسم والأوفاق والأقسام والعزائم.

وفى النوبة، يروى عن استخدام جلد الفأر لتحقيق أغراض سحرية عجزوا عن تحقيقها بالوسائل المنطقية، فتقول المروية[١٥] أن **دارية** العجوز التى تزوج عليها زوجها، وتعتبر زوجاته أدوات متعة وخادمات لها، تجرأت عليها إحدى الزوجات وعاندتها، وفى اليوم التالى أحست بمغص حاد وكأن إنساناً ينفخها كالبالون، فمضت تصرخ طالبة من زوجها تطليقها، فما أن ردد زوجها كلمة الطلاق حتى زال الألم. وكانت **دارية** - كما تقول المروية - قد أتت بجلد فأرة وصنعت منها قربة، وظلت تنفخها مع تلاوة بعض الأقسام والعزائم السحرية، فينتفخ بطن الزوجة المتمردة عليها، حتى إذا ما تم الطلاق، توقفت **دارية** عن النفخ.

وفى الموروث الشعبى عند بعض الفرق الإسلامية، استخدم جلد الثور فى كتابة المخطوط الشهير المعروف بـ



(شكل ١) (شكل ٢) (شكل ٣) (شكل ٤) (شكل ٥) (شكل ٦) (شكل ٧) (شكل ٨) (شكل ٩) (شكل ١٠)

كتاب الجفر (١٦)، وهو مخطوط على جلد الجفر (وهو الثور الصغير). ويروى أن هذا الكتاب كان لجعفر الصادق، وفيه علم ما سبق لأهل البيت على العموم، وبعض الأشخاص منهم على الخصوص، وقع ذلك لجعفر ونظائره من رجالاتهم. ويبرر ذلك ابن خلدون بأنه جاء عن طريق الكرامة والكشف الذى يقع للخاصة من الأولياء.

ممارسات سحرية بأجزاء الحيوان

ويتضمن الموروث الشعبى الكثير من الممارسات السحرية التى تستخدم فيها أجزاء متنوعة من الحيوان، وقد شاعت الممارسات القائمة على هذا المعتقد عند العرب قبل الإسلام، واستمرت بعده. فاعتقدوا بأن دهان الجسد بدهن الأسد يعمل على فرار السباع، بينما الاكتحال بمرارته يجلو البصر(١٧). وأن تعليق نشارة ناب الفيل على الأبقار فى أيام وبالهم، يعمل على إنقاذهم، وأن تبخير الزروع والشجر بعظم الفيل لا يقربه دود، وإذا شربت المرأة العاقر نشارة العاج ثلاثة أيام حملت(١٨). بينما تُعلق قطعة من عظم الفيل على الشجرة لمنعها من الإثمار تلك السنة(١٩).

وهم يقولون بأنه إذا علِّق جلد حمار على الصبى أبعد عنه الفزع، وأن المصروع إذا اتخذ خاتماً من حافر حمار، فإنه يشفى. وإذا ركِب - من لدغته عقرب - حماراً، وجعل وجهه إلى ذنب الحمار، شُفى الراكب(٢٠). وللخوف من النظرة أو الخطفة كان يعلق على الصبى سن ثعلب أو سن هرة(٢١) وذكر صاحب كتاب طب الركة(٢٢) أن العادة التى كانت متبعة لحماية الفرس فى مصر أوائل هذا القرن، أن يعلق عليه ناب ضبع، بينما يعلق على الحمار ناب ذئب للغرض ذاته. وأما الأطفال فيحملون على أعناقهم قطعاً من عظام العقاب أو أى جارح مع بعض الودعات. وجاء فى كتاب النور الربانى فى العلم الروحانى(٢٣) طريقة لشفاء المريض باستخدام ذيل خروف مع كتابة قسم معين وإطلاق بخور المر والصبر والحنتيت، ثم يدفن فى قبر مهجور لا يزار. بينما يستعمل ذيل البغل للمباعدة بين الزوجين بصرف الرجل عن زوجته. أما قرن الماعز فيستخدم مع البخور وبعض العزائم السحرية مع الشمع الأصفر للغرض ذاته.

وكان من عادة العرب فى الجاهلية تعليق كعب أرنب للحماية من العين الحاسدة، وذلك للاعتقاد بأن الجن يهرب منها لمكان حيضها، ومن عاداتهم أيضاً تعليق ذيل أرنب على المرأة لمنعها من الحمل ما دام عليها. وكانوا يعتقدون بأن الاكتحال بدم الأفعى يجلو البصر. وذكر القزوينى أن سلخ الأفعى إذا سحق بالتراب نفع من ظلمة البصر، وأن قلب الأفعى إذا جفف وشد على الإنسان فإنه يحميه من السحر(٢٤).

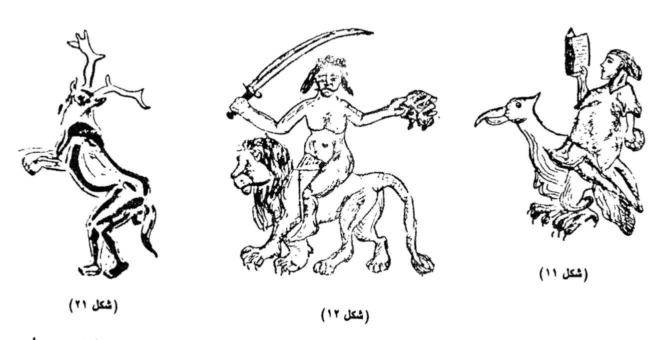
ومن العادات الشعبية التى كانت منتشرة فى مصر حتى أوائل هذا القرن، أكل قلب الذئب للاعتقاد بأنه يقوى الإنسان ويعينه على الجرى، وكان لحم الغراب يؤكل بعد طهيه أملاً فى شفاء الطفل المتأخر فى النطق. وكان أهالى سيوة يعتقدون أن أكل لحم الكلب يشفى من الأمراض الخبيثة. وقد شاهدت تقليداً مشابهاً عند بعض الفلبينيين.

تقاليد وخرافات حول الإبل

ارتبطت بالإبل بعض المعتقدات والخرافات مما كان يقع فى باب التطبيب العربى القديم(٢٥)، فكان يحرق وبر الإبل ويذر على الدم السائل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على إيقافه، وكانت المرأة تتجمل بمخ ساق الجمل لظنها أن ذلك يقضى على العقم، وكان السكران يشرب بول الجمل طلبًا للشفاء من ورم الكبد، وعند عرب فلسطين كان ينتشر تقليد غسل الأطفال ببول الجمل للاعتقاد بأن ذلك يعمل على تقوية أعضائهم. وكانت تُربط قرادة الجمل فى كم العاشق أملاً فى زوال عشقه، وإذا طالت علة المريض وظنوا أن به مسّاً من الجن، عملوا له جمالاً من طين وجعلوا فيها جوالق وملؤوها حنطة وشعيراً وتمراً، وجعلوا تلك الجمال إلى جهة الغرب وقت غروب الشمس، وباتوا ليلتهم، فإذا أقبل الصباح نظروا إلى جمال الطين، فإذا رأوا أنها على حالها قالوا: لم تقبل الهدية فزادوا فيها وإذا رأوها تساقطت قالوا: قُبلت الهدية، واستدلوا بذلك على شفاء المريض.

ومن الإبل ما كان يقال له الحوشية أو الوحشية، وهى التى يعتقد بأن فحول إبل الجن ضربت فيها، فهناك خرافة تقول بأن عرب وبار نزلوا أرضاً للجن يقال لها الحوش، وأنسوا إليها، فتولت حمايتهم حتى أن كل من كان يريد أرضهم حثت الجن فى وجهه التراب، فإذا أراد الرجوع أضلته وربما قتلته، فلما قُضى على وبار، لم يبق فى أرضهم إلا مجموعة من الإبل ضربت فيها فحول الجن، فهى هنا الوحشية ومن ثم قال الشاعر يصف ناقته الخارقة السرعة والقوة:

كأنى على وحشية أو نعامة
لها نسب فى الطير وهى ظليم(٢٦)



(شكل ١١)

(شكل ١٢)

(شكل ٢١)

ساحر أو طبيب القبيلة، متنكراً فى جلد ورأس حيوان، من كهف الإخوة الثلاثة بفرنسا

(شكل ١٣)

(شكل ١٤)

(شكل ١٥)

(شكل ١٦)

(شكل ١٧)

(شكل ١٨)

(شكل ١٩)

وإلى جانب الإبل الوحشية، نجد ما يقال لها الإبل الهرية التى نالت شهرة كبيرة؛ حيث زعم أنها من إبل الجن[٢٧]. وفى تفسير الأحلام إذا رأى الإنسان أنه ملك هجمة من الإبل فى منامه، دلّ ذلك على ارتفاع منزلته فى جماعته، وأنه يملك مالاً طائلاً، وينال عقبى حسنة، وسلامة فى دينه ومعتقده. والشيء نفسه إذا رأى أنه ملك راغية أو ثائلة أو ثاغية[٢٨]. وكانت العرب القدامى يعتقدون أنه إذا وقعت عين البعير على كوكب سهيل يموت فى ساعته، وكانوا يبحرون البحيرة ويسيبون السائبة ويصلون الوصيلة ويحمون الحامى، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك بقوله: «ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام»[٢٩]. وعن سعيد ابن المسيب قال: «البحيرة التى يمنع درها للطواغيث، فلا يحلبها أحد من الناس، السائبة التى كانوا يسيبونها لآلهتهم فلا يحمل عليها شيء، والوصيلة الناقة البكر تبكر فى أول نتاج لها بأنثى، ثم تثنى بعد بأنثى، وكانوا يسيبونها لطواغيثهم إن وصلت إحداها بأخرى ليس بينهما ذكر. والحام فحل الإبل يضرب الضراب المعدود، فإذا قضى ضرابه دعوه للطواغيث وأعفوه من الحمل، وسموه الحامى[٣٠].

وتروى الروايات ما يصيب القوم من عنت إذا هم عبثوا بالقدسية التى فرضها الكهان لهذه الإبل، ومن ثم ارتبطت بها ظاهرة التشاؤم، وأفرطوا فى ذلك حتى أنهم كانوا يخشون نفرة الناقة وهم فوق ظهرها على أرض مقدسة، فإذا نفرت تحتهم نحروها. وقد يكون فى جملة تشاؤم العرب من الغراب أنه كان يضر بإبلهم، فهم يذكرون أنه إذا وجد دبرة فى ظهر البعير أو قرحة فى عنقه، سقط عليها ونقره وعقره حتى يبلغ دايات العنق، وما يتصل بها من خرزات الصلب وفقار الظهر[٣١]. ومن عاداتهم أنه إذا ضل رجل منهم فى الخلاء، أناخ ناقته، وقلب ثيابه وصفق بيده... وصاح فى أذن الناقة: «الوحا الوحا، النجا النجا، العجل العجل، الساعة الساعة، إلىّ إلىّ». والملاحظ أن هذا النداء يقوم به الممارس عادة عند استدعاء الجان أو الخدام (الروحانية)، نراه بصيغ متنوعة فى الكثير من مصنفات السحر التى بين أيدينا اليوم. فكأن الرجل يستنفر الناقة ويستغيث بها باعتبارها من الجان.

الروحانية فى صورة الأسد

ونصادف فى الكثير من مصنفات السحر الشعبى وصفًا لكائنات غيبية (روحانية) يزعم أنها تظهر وتتشكل فى صورة حيوانات مختلفة نذكر منها الأسد، حيث يدّعى الممارس أنه يستعين بها لتحقيق أغراض يعجز عن تحقيقها بالوسائل المنطقية. فيذكر صاحب التحف الجوهرية[٣٢] دعوة يقال لها «دعوة الأسد الغضوب» وتتلى الدعوة - مع قسم خاص بمصاحبة البخور المناسب للدعوة - على صورة عروسة من الجلد الأحمر كتب عليها نصوص سريانية، حيث يعلق الشكل فى سيبية من بوص فارسى، وتزعم الوصفة، أن الصورة تتحرك من أول المكان إلى آخره فى طرف عين؟! أما كلمات القسم فنذكر منها «أجب أيها الأسد كلامى ورسالتى... أيها الأسد الغضوب، والليث الوثوب، الموكل بالشر والخناق والفراق والطلاق وتلف الوجوه ولطم الخدود... الوحا العجل الساعة»؟

وبعض الطقوس تدّعى أن الكائنات الغيبية تظهر تباعاً فى صور حيوانية متعددة أثناء الطقس، حيث يظهر أسد عظيم.. ثم يذهب، ويظهر جنود من الهوام.. وتختفى، ثم يظهر جيش من الخيل والرماة الخضر... إلخ. ومن الطقوس السحرية التى ترد فى المصنف ذاته، ويذكر أنها تعمل على جلب النساء أو فتح الكنوز ومعرفة الأخبار، طقس يبدأ بعزيمة خاصة تكتب كل يوم ويفطر بها الطالب (أو الممارس) عند الغروب.. وفى اليوم الأربعين يظهر خديم فى صورة أسد، سرعان ما يتبدل ويصبح على صورة عبد أسود فى يده حجر أحمر، فمن قبّل هذا الحجر (على زعمهم) مع العزيمة المطلوبة يحضر الخديم لقضاء الحاجة[٣٣]. ومن الممارسات السحرية [٣٤] ما يعتقد بأنه يظهر خلالها الخدام على العزيم بالرماح والسيوف وهم على صور الأسود والثعابين، ويذيقونه العذاب الأكبر؟! وفى موضع آخر من هذه المصنفات[٣٥]، جاء أن «صاحب الناقة الحمراء المتعمم بالثعبان» يظهر ويقوم بما يطلب منه... وهم يعنونون ممارستهم هذه بما يعرف بـ (الخدمات)، وهى طقوس لاستدعاء الروحانية للقيام بعمل ما. فهناك خدمة (ميمون أبى نوخ)، ويبدأ طقسها بالتريض - على زعمهم - ثم الدخول فى الخلوة وعمل العزائم والأقسام.. فيأتى شخص يركب على أسد، وفى يده اليسرى ثعبان عظيم، وفى يده اليمنى سيف مسلول.. إلى آخر ذلك من الخرافات.

الروحانية فى صورة ثعبان

وتواصلاً مع (الخدمات) التى أفردنا لها جانبًا فى السطور السابقة، والتى ترتبط بطقوس سحرية خاصة، نذكر واحدة يقال لها «خدمة شمس القراميد بنت الملك الأبيض»[٣٦]، ويقول الموروث إنها جنية من بنات أحد الملوك السبعة. وتبدأ طقوس هذه الخدمة بالصوم لأيام معدودة، والخلوة، والإفطار على خبز الشعير وزيت العود... ثم يتلى القسم: «أقسمت بالقسم السريانى، على مليحة القد والمنظر، ذات الحسن

والجمال، التى إذا أسلبت شعر دلالها ستر ذاتها، وإذا ابتسمت خرج من فيها عمود كالنور... أقبلوا يا بنات ملوك الجن..» يقول الموروث إنه يظهر ثعبان عظيم ثم يذهب حيث تظهر بعد ذلك بنات الجان، لبسهن من حرير أحمر وياقوت، ثم يذهبن وتظهر امرأة بيضاء كاملة القد... إلى آخر هذا الوصف حيث يطلب منها الخدمة المرادة؟!

ومن الخدمات واحدة[٣٧] أساسها الصوم وكتابة عزيمة فى الكف، وفى اليوم السابع يظهر الخديم على صفة ثعبان، فإذا حضر يطلق البخور وهو الصندل وعلك وشجرة مريم، وتقرأ العزيمة التى تقول فى مطلعها: «أقبل يا برقان العفريت، ويا ميمون الأزرق...» فيتشكل الثعبان على هيئة عبد أسود، فيطلب منه الخدمة المرادة، وهناك خدمة أخرى يقال لها خدمة (الأسود الزقاد)[٣٨]، يتحول فيها الثعبان إلى ذئب، والطقس المرتبط بها يقوم على أساس الكتابة بالسريانية على فتيلة خضراء، ثم توقد الفتيلة بالزيت مع الخلوة وإطلاق البخور من الند الأسود، حيث يظهر الخديم على صفة ثعبان كبير، ثم يذهب ليظهر فى صورة ذئب، وهو عفريت - كما يقول الموروث - يكشف عن متاع الجن يقال له (الأسود الزقاد). وتعج مصنفات السحر بالعديد من الخدمات التى يظهرفيها الخديم على صور أخرى كالأفيال والأبقار والكلاب والطيور؟!

الرسوم السحرية فى كهوف ما قبل التاريخ

علينا الآن أن نبحث عن الإرهاصات الأولى أو الجذور المعبدية التى حددت علاقة الإنسان بالحيوان منذ تواجدهما على البسيطة، تلك العلاقة الغامضة التى دفعت الإنسان الأول أن يرسم الحيوان فى الكهوف المظلمة، والتى قد يرجع بعضها إلى ٣٥٠٠٠ عام قبل الميلاد، فقد عرف الإنسان منذ ذلك الوقت فى رسومه كيف يستخدم النار ليقوم بأكسدة بعض أنواع المغرة الطبيعية، وغيَّر من ألوانها وظلالها، كما توصل إلى درجات لونية من الأصفر والأحمر والأرجوانى، وكان يعتمد على المنجنيز الطبيعى أو الفحم النباتى للحصول على اللون الأسود[٣٩] وجاءت رسومه مفعمة بالقدرات التشكيلية.

ففى هذا الزمن الغابر، مارس الإنسان أقدم أشكال السحر على الإطلاق، ذلك الذى ارتبط بالحصول على القوت. فكانت صورة الفريسة مماثلة - فى عقله - للحيوان نفسه، ولهذا ظهرت الطقوس التى تعمد إلى تقوية عزيمة الإنسان لحسم صراعه مع الطبيعة الغامضة، فبينما كان يرسم الحيوانات رسمًا دقيقًا وهى مطعونة بالسهام (شكل ٢٠) فى المواضع القاتلة، كان يتجنب إظهار ملامح وجه الإنسان حتى لا تتعرف عليه الحيوانات، وبخاصة قرينة الفريسة، فجاءت رسوم الإنسان بطريقة مجردة. والعديد من هذه الرسوم السحرية ظهرت فى أجزاء كثيرة من العالم.

ففى كهف التاميرا فى شمال إسبانيا، الذى يرجع إلى الثقافة المجدلية Magdalenian Cultur (١٦٠٠٠ ق. م) - وهى ثقافة عرفت فى أنحاء أوروبا - وجدت صور لحيوانات مطعونة بالسهام. وقد رأى (فريزر)، (ريناخ) أن أمثال هذه الصور قُصد بها أن تكون سحرية، تأتى بالحيوان فى قبضة الإنسان، وبالتالى تأتى إلى معدته[٤٠]. وعلى جدران كهوف أخرى فى مناطق نهر الجارون فى جنوب فرنسا، وجدت أشكال لحيوانات مرسومة أو محفورة - بأسلوب طبيعى - للجاموس البرى والماموث. وكانت رسوم هذه الحيوانات ترتبط دائمًا برموز هندسية غامضة ترسم فى بعض الأحيان على الحيوانات نفسها[٤١]. وفى كهف الأخوة الثلاثة Les Trois Freres بفرنسا، صورة لرجل متنكر فى جلد ورأس حيوان (شكل ٢١)، ربما كان هذا قناعاً تنكرياً يرتديه الإنسان فى بعض الطقوس. وهذا الرجل يحتل مركزاً مهماً فى الجدار ليلفت الأنظار إليه، والمرجح أنه ساحر أو طبيب الجماعة. ومن الصعب أن نتصور رسم الساحر إلا فى نطاق طقس سحرى معين. وقد وجدت حراب نقش عليها أشكال الغزلان والماموث والوعول. ومن السهل أن نتعرف على الغرض من هذه الصور بأن تكون الحراب أقوى أثراً على الحيوان المرسوم عليها، وقد وجدت فى (Font - de - Gaume) صورة تمثل ذكر الرنة وهو يقترب من أنثاه، بينما فى (Tuc - d'- Au-doubert) وجدت نماذج من الصلصال لذكر البيسون يطارد أنثاه أيضاً[٤٢]، ومن المحتمل أن يكون ذلك بهدف الرغبة فى وفرة الغذاء.

طقوس سحرية حول رسم الحيوانات

من المعتقد أن جماعات العصر الحجرى القديم - وبخاصة فى الثقافة المجدلية - كانت تتجمع حول مداخل الكهوف، ثم تقوم بطقوس خاصة حول رسوم الحيوانات فى أغوار الكهف السحيقة، أو باستخدام بعض التماثيل الممثلة للحيوان. وقد وجدت تماثيل مكسورة عن عمد.. ربما كان هذا جزءاً من الطقوس التى كانت شائعة[٤٣]. ورقصات الخصب كانت معروفة لمضاعفة حيوانات الصيد، مثل الدب والخنزير البرى والغزال، وهى رقصات مسجلة بأسلوب طبيعى.

من الواضح إذن أن الدافع من الرسوم الكهفية للحيوانات ليس دافعًا جماليًا؛ فلم يقصد بها مجرد الفن الخالص أو ما يعرف بالفن للفن، بل كان الهدف إطلاق تعويذة سحرية؛ ذلك لأن هذه الرسوم لم تكن بالقرب من مداخل الكهوف، ولكنها كانت (فى أنحاء العالم) موجودة فى مؤخرة الكهوف، بعيدة عن الضوء، يظهرها ضوء صناعى. فالصيد، والحصول على الحيوان، كان هو الشكل الأساسى للاقتصاد فى تلك الفترة، والحيوان هو الفكرة المسيطرة على إنسان ذلك العصر. وقد عرض (هربرت وندت)[٤٤] رسماً لثور وحشى خطط شكله فى طينة لينة، وتدرب الصياد بعد ذلك على توجيه الطعنات إلى المواضع القاتلة فى هذا النموذج المجسم، حيث تبدو الطينة مليئة بالثقوب.

وفى إمكاننا أن نقول إن (رسوم الكهوف)، قامت على ثلاثة أنواع من الطقوس السحرية، الأول هو ما يعرف بـ (السحر الوجدانى) الذى يقوم على الاعتقاد بأن المشابهة أو الترابط معناهما المطابقة؛ فكأن الساحر، تبعًا لهذا المعتقد، باستطاعته إحداث تأثير عن طريق المحاكاة استناداً إلى (قانون التشابه)، الذى يفترض أن الشبيه يؤثر فى شبيهه عن طريق الترابط المعنوى، ومن ثم ينتج تأثيراً مماثلاً عند التطبيق أو الممارسة[٤٥]. فالرجل البدائى لا فرق عنده بين شىء وصورته فهما شىء واحد. والحيوان الذى غرست فى صورته السهام، قد تم قتله بالفعل وعملية صيده بعد ذلك هى مجرد إجراء شكلى؛[٤٦] وبهذا استطاع الإنسان فى العصور الحجرية الحصول على صيده من الحيوانات، أو التغلب على الوحشى منها عن طريق رسم صورها فى الكهوف مطعونة بالسهام والحراب.

والطقس السحرى الثانى الذى يمكن استنباطه من الرسوم الكهفية هو (السحر الإخصابى)، ويسعى هذا الطقس إلى وفرة الغذاء بزيادة عدد الحيوانات ويؤكد ذلك رسوم الحيوان التى ظهرت فى حالة حمل، أو تلك التى ظهرت بوفرة كبيرة على جدران الكهوف، وللغرض ذاته ظهرت رقصات الخصب التى سبق التنويه عنها.

أما الطقس الثالث فكان يتم بالتمويه على الفريسة أو التنكر فى جلدها؛ حيث ظهر (الساحر الأعظم) فى كهف الأخوة الثلاثة متنكراً فى جلد ورأس حيوان، كما أشرنا.

صور الحيوانات على قميص ابن النمرود

من القصص الطريفة، التى يتضح منها الحصول على الحيوان عن طريق التأثير فى صورة الحيوان ذاته، واحدة ذكرها إخوان الصفاء وخلان الوفاء[٤٧] فى رسائلهم، تقول القصة والحجة على راويها «كان عيصو بن إسحق صاحب صيد، وكان كلما خرج إلى الصيد خرج إليه ابن النمرود بن كنعان فيقول: صارعنى على أنى إن غلبتك أخذت صيدك، وكان على ابن النمرود قميص آدم، خرج معه من الجنة «وكان فيه صور لكل شىء خلقه الله من الوحش والطير ودواب البحر (وكان آدم إذا أراد صيداً وضع يده على صورته فى القميص، فيبقى هذا الشىء حائراً وواقفًا أعمى حتى يجىء فيأخذه) فكان كلما صارعه أخذ ابن النمرود عيصو بن إسحق فضرب به الأرض وأخذ صيده، فلما طال ذلك على عيصو شكا إلى أبيه إسحق، فقال له إسحق: صف لى القميص، فوصفه عيصو، فعلم إسحق أنه قميص آدم، وقال لابنه لن تغلبه ما دام عليه، فإذا جاءك يطلب المصارعة فقل له حتى تنزع القميص، فصارعه إذا فعل ذلك، فإنك تغلبه، فإذا غلبته فخذ القميص وعد. فلما قبل ابن النمرود ونزع القميص، ونزع عيصو ثيابه، ثم تصارعا، ضرب عيصو به الأرض ثم أخذ القميص ومضى يعدو، ولم يلحق به ابن النمرود. فقال إسحق لابنه لن يغلبك ما دام عليك».

طقوس سحرية للحيوان عند الجماعات المنعزلة

الكثير من الطقوس السحرية القديمة المرتبطة بالحيوان، نجد لها قرائن لا تزال تمارس عند الجماعات أو القبائل البدائية المنعزلة، والتى تتشابه فى ظروف معيشتها مع حياة الإنسان فى العصور الحجرية القديمة، وتعتمد فى قوتها على صيد الحيوان. فقبائل البوشمان بإفريقيا، وسكان استراليا الأصليين- وهم من القبائل البدائية المعاصرة- يعمدون فى الليلة السابقة للصيد إلى ممارسة بعض الطقوس الاحتفالية الراقصة، بقيادة ساحر أو حكيم القبيلة، ثم يرسمون على الرمال، أو على حائط صخرى بالمغرة، صورة للحيوان المراد صيده، سواء أكان هذا الحيوان كنجارو أو ظبى. ويجتمع الصيادون حول هذه الصورة ويغرسون سهامهم أو حرابهم فيها[٤٨]. ويعتقد رجال هذه القبائل بأنه بدون ذلك الطقس لن يتمكنوا من الصيد فى اليوم التالى.

وفى استراليا طقس سحرى آخر للصيد، يقوم على صناعة بعض الدمى من القماش أو الحشائش، التى تمثل حيوانات خاصة، يقوم بعملها ساحر أو طبيب القبيلة ويعلقها فى كوخه. ويبدأ الطقس بغرس سهم فيها، أو بإطلاق النار عليها. وبهذا المعتقد يتمكن القوم من السيطرة على الفريسة. ويمكن الحصول على النتيجة نفسها إذا استبدلت حركات طقسية بالصورة الرمزية[٤٩]. والرقصات السحرية الواقعية

التى تحاكى الفريسة منتشرة بين الاستراليين الأصليين، والكثير من قبائل الهنود بأمريكا الشمالية.

وكان لجلود بعض الحيوانات دلالة اجتماعية خاصة إلى جانب كونها وسيلة لإكساب صاحبها قوة خارقة، وتبعًا للمعتقد، فإنها تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة لاستمرار الأثر الروحانى على الجلد بعد زوال الحيوان، وهذا يعنى - فى اعتقادهم - امتزاج قوى الأرواح الحيوانية بقوى البشر(٥٠). وبعض أنواع الجلود كانت تستخدم للتمويه على الفريسة للتمكن من الاقتراب منها. ففى بولينزيا كان صائد السمك من قبيلة ثلنجت Thlingit يضع على رأسه غطاء يشبه رأس عجل البحر، ثم يخفى نفسه بين الصخور ويصيح بصوت يشبه صوت الحيتان، فتأتيه عجول البحر، ومن ثم يتمكن من طعنها بسنان رمحه(٥١). وقد يكون ارتداء جلد الحيوان بهدف إكساب الصائد مظهراً مخيفاً يفزع الحيوان الذى يهاجمه.

الحيوان بوصفه طوطماً

يرى بعض الكتاب أن نقوش الكهوف إشارة إلى فكرة الطوطمية Totemism التى سادت العالم القديم(٥٢). والطوطمية - كنظرية - أسسها چون ماك لينان -John Mclen nan فى أواخر القرن التاسع عشر، فيقول إنها دور مر على كل القبائل البدائية شرقًا وغرباً، ولا يزال لها وجود عند القبائل البدائية المنعزلة. ويعد (تيلر) من أهم أصحاب الآراء فى موضوع الطوطمية(٥٣).

وفى النظام الطوطمى نجد أهمية خاصة للحيوان، والمصطلح يرجع إلى كلمة Ototemom وهى من لغة قبيلة تدعى أوجيبْوا Ojibwa من قبائل الهنود الحمر، أطلقوا اسم طوطم على حيوانهم الخاص الذى يقدسونه، وعلى العشيرة التى تقدسه، وعلى كل عضو فى تلك العشيرة، وقد اشتق لانج J. Lang، وهو أحد علماء الأجناس، الكلمة المعروفة الآن بالطوطم Totem، ومنها جاء مصطلح الطوطمية.

وقد ظهرت هذه العقيدة فى أرجاء كثيرة من العالم القديم، فإلى جانب سكان أمريكا الأصليين، وبخاصة هنود أمريكا الشمالية، نجدها عند سكان استراليا الأصليين وعند الشعوب السامية فى شمال إفريقيا ووسطها، وفى جزر الملايو وبولينزيا وأندونيسيا والفلبين والهند الصينية والهند، وأن لها أشباهاً ونظائر فى كثير من ديانات العالم القديم وبخاصة ديانات اليونان والرومان. والطوطم غالبًا ما يكون حيواناً، والقليل يكون نباتاً أو جماداً. ونكاد لا نجد حيواناً فى الطبيعة من الجُعل (الجعران) المصرى إلى الفيل الهندوسى، لم يكن فى بلد ما موضع تقديس، وربما باعتباره إلهًا. ففى مصر القديمة (فى هيراكليوبوليس) كان (بابا) رباً للخصوبة يمثّل فى صورة قرد، بينما كان المعبود يمثل فى صورة رجل برأس كبش ويعرف باسم (حرشف)، وفى (هيليوبوليس) كان (آتوم) إله الشمس يرمز له بطائر (البنو)، والذى يقال له فى الإغريقية (العنقاء) phoaeix .

وتخيل المصريون القدماء المحيط السماوى فى صورة (بقرة) هى حتحور، تغطى النجوم بطنها التى تشكل السماء، وكانت مدينة دندره (شمال الأقصر) مركزاً لعبادتها. وحتحور هى وجه السماء والبحر، وهى السيدة التى تقطن نهاية العالم، وهى أم لسائر المخلوقات. وكان (أوزيريس) يمثل فى صورة (ابن آوى) منتصبًا على حامل، ويعرف باسم فاتح الطرق، أما حورس فكان يمثل فى صورة (صقر)(٥٤). وفى الموروثات الشعبية نرى تعليلاً للزلزال بأن (الثور) الذى يحمل الدنيا، ينقلها من أحد قرنيه إلى الآخر على سبيل المراوحة، وفكرة الثور تمتد جذورها إلى الكنعانيين حيث كان كبير الآلهة (إيل El) يلقب بالثور الكبير، وهو أبو الآلهة الكنعانية الساكن عند منابع الأنهار، الآمر بزراعة اللقاح فى الحقول (وهو نبات تنسب إليه قوى سحرية فى اجتذاب القلوب)(٥٥)، إلى غير ذلك من الأمثلة التى لا تقع تحت حصر، وتدل على مكانة الحيوان عند الشعوب القديمة.

والطوطم هو الأب المقدس أو (الجد الأعلى) الذى تنتسب إليه القبيلة، فهم جميعًا من سلالته، وعلى حد تعبير دور كيم Dur Kheim إن ذلك الجد الأعلى قد خرج من الأرض كما يخرج النبات، ثم خُلقت له أعضاء بشرية، ثم أخذ يمشى على قدميه وأصبح إنساناً ذئبًا (على سبيل المثال)، فكل أفراد العشيرة قد انحدروا - فى اعتقادهم - من ذئب حقيقى، وهم إذن أخوة للذئاب الأخرى التى بقيت على حالتها الهمجية، أى حالتها الحيوانية الأصلية. فالعشيرة تعتقد أنها هى وفصيلة الذئاب من طبيعة واحدة، أى يتألف من أفرادها وأفراد هذه الفصيلة وحدة اجتماعية أو ما يشبه الأسرة الواحدة. وقد يعتقد بأن أفراد العشيرة انحدرت من زواج أب حيوانى بأم من بنى الإنسان، أو العكس، فجاءت طبيعتهم مزيجًا من الحيوان والإنسان(٥٦).

ومرجع النسب عند أهل الطوطم (الأم)، بينما (الأبوة) غير معروفة عندهم، ويؤثر هذ المعتقد على عادات الزواج فى القبيلة، فهو محظور بين أهل الطوطم الواحد، من حيث إنهم

أخوة يجمعهم دم واحد، ويرجع أصلهم إلى (الجد الأعلى) وهو الطوطم. ويستمد أفراد العشيرة العون من طوطمهم في مناسبات كالحروب، ويقوم الطوطم بحماية القبيلة والدفاع عنها، وتبعًا للمعتقد فإن الطوطم ينذر أتباعه بقرب وقوع الأخطار التي قد يتعرضون لها، وذلك بعلامات وإشارات (على نحو ما سنرى في الزجر والطيرة) عند العرب في الجاهلية.

وتتخذ القبيلة من طوطمها رسمًا لها ولقبًا، ورمزًا يلتفون حوله، وقد يكون الإعلان عن اسم الطوطم شيئًا غير لائق، ولهذا يُكنى عنه خشيةً منه واحتراماً له. ويقلّد أتباع الطوطم طوطمهم في هيئته، ولهذا فهم يلبسون جلده أحياناً، أو يعلقون جزءاً منه على أجسامهم وبيوتهم. ويحرم صيد الطوطم أو إيذائه بأي شكل من الأشكال، أو أكل لحمه أو أي شيء من عناصره في أجوافهم (إلا في حالات خاصة)، ومن يخالف ذلك يُعد فعله جرمًا يؤدي به إلى الموت، أو إلى عذابه عذاباً أليماً. ويستثنى من ذلك حالات منها:

* يمكن لأهل الطوطم أن يطعموا من طوطمهم في المناسبات الدينية على أنه طعام رباني مقدس، فهو بذلك يرمز إلى أكل الإنسان للإلة أكلاً تعبديًا؛ فقبيلة (غالا) في الحبشة تأكل السمكة التي تقدسها في احتفال ديني رصين، ويقول أبناؤها: «إننا نشعر بالروح تتحرك فينا إذ نحن نأكلها»[٥٧].

* ويباح أكل الطوطم في حالة الدفاع عن النفس، خاصة إذا كان الطوطم مفترساً أو مؤذياً بطبيعته.

* إذا أشرف أتباع الطوطم على الهلاك، فيحق لهم أن يتناولوا من الطوطم ما يسد رمقهم فقط.

الطوطم الفردي

وإلى جانب طوطم العشيرة، تتخذ أفراد بعض العشائر طوطمًا فرديًا، وهو غالباً ما يكون حيواناً، ويعتقد كل فرد في هذه العشيرة أنه متلبس بجميع صفات طوطمه الخاص، ولهذا فهو يحمل سماته، وقد يظن أنه مؤهل لأن يستحيل إلى حيوان من فصيلة طوطمه الخاص، وقد يعتقد أنه وطوطمه شيء واحد، أو أنهما صورتان لكائن واحد، وأن كل ما يصيب إحدى الصورتين من حوادث يسري أثره على الصورة الأخرى. وطوطم كل فرد يقوم بحمايته والإيحاء إليه بما سيعرض له من أخطار، ويدله بإشارات خاصة على وسائل المقاومة والخلاص.

رموز الطوطم

ويُرمَز إلى الطوطم بعلامات أو إشارات خاصة، وما يتم الاصطلاح عليه من رموز فهو يدل على الطوطم، وعلى العشيرة وكل فرد من أفرادها. رمز الطوطم قد يكون صورة مجسمة أو مرسومة له، وقد يرمز إليه بأشكال هندسية أو خطوط تم الاصطلاح عليها، وقد يكون الرمز جزءاً من جسم الحيوان مثل جلده، وقد يتخذ الجلد كاملاً بعد دباغته وحشوه. وبعض القبائل تقوم برسم الحيوان على الملابس أو الدروع، وربما يوشم على أجسامهم، وقد يلبسون جلده أو يرتدون قناعاً في هيئته، ويحاكونه في مشيته وحركاته وأصواته.

وقد لاحظ كاتب هذا المقال أن أكواخ المصريين في بداية عهد الأسرات الفرعونية كانت من البوص أو الفروع النباتية، وكانت تقترب في أشكالها من الهيئة الحيوانية (شكل ٢٢)، وكأنها وحوش ضخمة. وهي ملاحظة ربما تشير إلى ارتباط ذلك بأصول قديمة تتصل بالطوطم أو بعبادة الحيوان - وهذه الملاحظة مسئول عنها كاتب المقال - وهي مبحث ربما أفردنا له جانباً في مقال أو مقام آخر. على أننا يجب أن نشير إلى أن النظام الطوطمي يختلف عن عبادة الحيوان، ففي عبادة الحيوان، يعد الإنسان نفسه من طبيعة بشرية تختلف عن طبيعة معبوده، ويعتبر نفسه شيئاً حقيراً إذا قيس بالإله، على حين أن النظام الطوطمي يجعل الإنسان والطوطم من طبيعة واحدة أي أن العلاقة بينهما ليست عبادة آلهة، بل علاقة أقرباء.

الرموز الحيوانية للعشائر في غانا

وفي غانا نرى صورة من النظام الطوطمي بين قبائل الآكان هناك، فلايزال يوجد سبع عشائر تتخذ رموزها من الأشكال الحيوانية، وكل فرد من أفراد كل عشيرة يتميز عن أفراد العشائر الأخرى بالحيوان الذي تتخذه عشيرته رمزاً لها. وغالبًا ما تحفر صور هذه الحيوانات على رأس عصا الرجل الذي يمثل القبيلة في البلاط الملكي، وهم رؤساء العشائر، وهذه العصوات تستعمل في احتفالات العشيرة. والقائمة التالية[٥٨] توضح اسم العشيرة والحيوان الذي يرمز لها، والمغزى المرتبط بهذا الحيوان:

ويعتقد سكان جزر الملايو الحاليون بوجود كائنات غير بشرية يزعمون أنها تظهر في صورة تماسيح، تسيطر على صحة الإنسان ورخائه، وعلى وفرة محصول الأرز. وفي (بورينو) يحدثنا تشارلس هوز Charles Hose أن الإبانيين

العشيرة		الحيوان	المغزى
آدونا	Aduana	الكلب	المهارة ـ البراعة
آسونا	Asona	الغراب	المجد فى الأرض
آسكييرى	Asakyiri	النسر	الكهولة ـ كبر السن
بنيتو	Benetu	الفهد	القوة ـ التماسك
آسينى	Asine	الخفاش	المكر والتردد
كوونا	Koona	الجاموسة	المهارة فى فحص الحدث أو التدقيق
أيوكو	Ayoko	الصقر أو الببغاء	اختطاف الطبيعة

Ibans، كلما أتوا أرضًا جديدة صنعوا تمثالاً لتمساح فى حجمه الطبيعى، أو لتنين فى شكل تمساح، يوضع على علم فى حقل مخصص لزراعة الأرز، ثم يقدمون لهذا التمساح الطعام والكساء ودم القرابين من الطيور والخنازير، ويعتقدون أنهم إذا خطبوا وده بهذه الطريقة بارك فى محصولهم، وأهلك جميع الحشرات التى تأكل أرزهم. وهذا التمساح أو التنين ـ فى معتقدهم ـ من ذوى قرابتهم، وهو عادة من آبائهم، وفى مقدوره أن يسدى إليهم النعم بما له من قوى خارقة للطبيعة اكتسبها بعد موته. وجملة القول إن التمساح فى هذه البلاد رمز لجميع القوى الغيبية التى تسيطر على أقدار البشر، حيث يعد التمساح القادر على منح الصحة والزمن والرخاء(٥٩). وقد ظلت هذه المعتقدات أكثر من خمسين قرنًا فى بورينو.

الطوطمية عند العرب (الرأى والرأى الآخر)

يذهب مجموعة من الباحثين إلى وجود النظام الطوطمى عند القبائل العربية فى عهدهم القديم، وقد اعتمدت بحوثهم على دراسة أسماء القبائل والعشائر العربية(٦٠) التى ترتبط بصلة ما بالحيوان، وهى تتخذ من هذه الصلة دليلاً على وجود النظام الطوطمى عند العرب قبل الإسلام، من هذه الأسماء (بنى كلب، النمر، الذئب، الفهد، الضبع، بكر، بنى ثور، بنى جحش، بنى ضبّة، بنى جعل، بنى يربوع، قريش بنى غراب، بنى عقرب...). ويعد (روبرتسن سمث) من أكثر المتحمسين لوجود الطوطمية عند العرب القدماء فى الجاهلية. ويرى أن فكرة العرب فى الجاهلية عن الجن هى تطوير فكرة الطوطم التى كانت فى عهد أقدم، ويميل إلى اعتبار ذلك نوعاً من الـ Animism(٦١)، وقد أشار بوجودها عند العبرانيين فى عهودهم القديمة، كما كانت عند البابليين وغيرهم.

ويعارض المؤرخ العربى جورجى زيدان ما توصل إليه سميث(٦٢)، وأوضح أسباب اعتراضه وذكر تفسيراً لوجود أسماء الحيوانات عند العرب، فيقول: إنه فى حالة البداوة الخشنة، يختار الناس لأبنائهم ما يعجبون به، أو ما يخافونه من الأجسام الطبيعية، ولاسيما الحيوانات، على ما يتوسمونه فى المولود من القوة أو الشجاعة أو الدهاء أو الدعة أو الخوف. فيختارون له اسم حيوان فيه مثل هذه الطباع، فيسمون الرجل الشجاع بالأسد، والسريع الوثوب بالنمر، ويسمون الفتاة اللطيفة بالغزال أو الحمامة، وجرى على ذلك معظم الأمم القديمة فى كل أنحاء العالم.

وقد جاء فى التوراة تلقيب يعقوب لأولاده حين جمعهم فى أخريات أيامه، فعبر عن أوصاف بعضهم بأسماء الحيوانات، فسمى يهوذا شبل الأسد، ويساكر حماراً، ودان ثعباناً، ونفتالى أيلة، وبنيامين ذئباً... فكان التلقيب بالحيوانات أمراً شائعًا عند الشعوب السامية، ومن بينهم العرب قبل

الإسلام، على أنهم ساروا عليه بعد الإسلام، فسموا حمزة عم النبى (ص) أسد الله أو أسد رسول الله، وكذلك على بن أبى طالب، وقد سموا مروان بالحمار لصبره.

وكانوا من ناحية أخرى يلقبون الحيوانات بأسماء الناس أو كناهم، فالفيل كنيته أبو حجاج، والأسد أبو الحارس، والذئب أبو جعده، والدب أبو رياح، والخنزير أبو قادم أو أبو عقبة، والثعلب أبو الحصين، والكلب أبو خالد أو أبو ناصح، والغزال أبو الحسين، والجمل أبو صفوان أو أبو أيوب، والثور أبو حاتم، والفرس أبو طالب، والبرذون أبو مضاء، والبغل أبو المختار، والحمار أبو زياد[٦٣].

وسواء تحققت الفرضية القائلة بوجود النظام الطوطمى عند إنسان الجزيرة العربية قبل الإسلام - والقائمة بالاستدلال بأسماء الحيوانات التى اتخذت أسماء للقبائل والعشائر والبطون - أم لم تتحقق، فمن المؤكد وجود صلة قوية بالحيوان آنذاك، وقد ظهر ذلك فى بعض أصنامهم، فذكر العلامة الألوسى فى تفسيره روح المعانى، فى رواية عن بعضهم، أن يغوث كان على صورة أسد ويعوق كان على صورة فرس، بينما كان نسر على صورة النسر[٦٤].

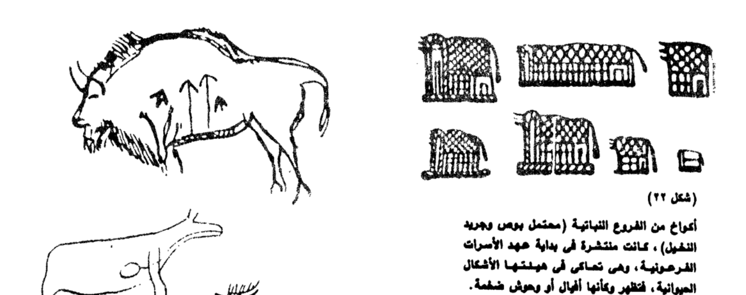
وأخيراً، فقد أخذ الطوطم يتطور فى صور علمانية، فكانت الحمامة والسمكة والحمل - فى رمزية العقيدة المسيحية إبان نشوئها - بقايا تمجيد الطوطم[٦٥]، بل إن الخنزير الوضيع كان يومًا ما طوطمًا لليهود السابقين للتاريخ، ثم أخذت الدول شعاراتها وشاراتها من بعض الحيوانات كالأسود والنسور، ووضعتها على أعلامها.

الجن فى صورة حيوان

سبق أن أشرنا إلى قول (روبرتسن سمث)[٦٦] بأن فكرة عرب الجاهلية عن الجن إنما هى تطوير لفكرة الطوطم الأقدم، ويبدو أن السبب فى ذلك أن الجن تتشكل بأشكال مختلفة منها الآدمية ومنها الحيوانية ومنها المركبة؛ ففى الصور الآدمية ما جاء عند أهل الأخبار من أن إبليس ظهر لقريش وهم فى دار الندوة يتشاورون فيما يفعلونه بالنبى (ص) من قتل أو حبس أو إخراج، فكانت صورته على هيئة شيخ نجدى[٦٧]. ويتشكل الجن فى الكثير من الصور الحيوانية[٦٨] منها البهائم مثل الحمير والبغال والخيل والإبل والبقر والغنم، ومنها السباع كالأسود والذئاب والقطط والكلاب، ومنها ما هو على صورة الهوام كالحيات والعقارب، وعلى صورة الطير له أجنحة يطير بها، وربما عبِّر عن هذا بأنه ريح طيار، وقد يجمع بين نوعين أو أكثر من الصور (مركب) مثل خنزير له جناحان[٦٩].

ومن الشواهد الباقية التى تؤكد صلة الإنسان بعالم الجن والحيوان، الاعتقاد السائد عند البعض بأن من الأطفال من يولدون (بسْ) إذا كانوا ذكوراً، أو (بسّة) إذا كن إناثًا، كما أن بعضهم يولد (سحلاة)[٧٠]. ويعنى هذا أن أرواحهم تظهر فى مظهر إنسانى أثناء النهار، أما فى الليل فيتقمصون هيئة القط أو القطة أو السحلاة. وهم يزعمون أن (البسّة) نوع من الحيوان يشبه القطة، ولكنه يتميز عنها بشخصيته المزدوجة، ويُظن بأن الأطفال الذين يولدون بهذه الكيفية يحملون صفات الإنسان والحيوان، ويستمرون فى هذا حتى سن البلوغ، حيث يثبتون نهائياً على المظهر الإنسانى. ولا يزال الكثير فى البلاد العربية يعتقدون بأن القط الأسود هو نوع من الجن، وهناك قصص كثيرة يتضمنها الموروث الشعبى حول هذا الموضوع، فتقترن رؤية القط الأسود - وبخاصة فى الليل - بالشؤم فى فلسطين، للاعتقاد بأن له روحًا شريرة يجب الابتعاد عنها، وعدم النظر إليها، ولا يكون الحال كذلك نهاراً، فإذا ما قتل أحدهم قطاً عمداً أو سهواً، يسارع إلى النفخ على يديه، وهما مكورتان سبع مرات، فذلك فى ظنه يزيل الإثم الذى لحق به[٧١]. وقد يرجع هذا إلى الاعتقاد القديم عند العرب فى الجاهلية، بوجود علاقة بين الإنسان والحيوان والجن، وكانت لهم معتقدات خاصة فى مسخ الأطفال وتبديل الجن لهم بأولادهم من ذوى العاهات.

والجن عند الشعوب السامية لها شعر كثيف، ولذلك قد تتمثل الجن فى صورة حيوانات مشعرة، وقيل لها (سعريم) فى العبرانية. وكان البابليون والآشوريون يعتقدون أنهم عرضة لأذى الجن المزعجين، فكانوا يعملون على مطاردتها بإقامة أسود منحوتة فى خارج القصور[٧٢]، (شكلى ٢٣، ٢٤)، ومن المحتمل أنه كان يدفن تحت عتبات البيوت تماثيل صغيرة من الفخار لكلاب الحراسة للوقاية من الجن، ولا تزال مثل هذه العادة تمارس فى أماكن كثيرة من الوطن العربى، خاصة عند البدء ببناء دار أو عند الانتقال إليها. وقد دعيت إلى احتفال من هذا النوع عند إحدى قبائل البدو فى منطقة مرسى مطروح. وفى ممارسات الزار[٧٣] فى مصر، تطلب الشيخة تقديم أضحيات إرضاءً للجن الذى يسيطر على روح المريضة، وتحدد الشيخة مواصفات الأضحية من طيور أو حيوانات لها علامات خاصة من غنم أو ماعز، وأحياناً تكون الأضحية ثوراً أو جملاً.



(شكل ٢٢)

أكواخ من الفروع النباتية (محتمل بوص وجريد النخيل)، كانت منتشرة فى بداية عهد الأسرات الفرعونية، وهى تحاكى فى هيئتها الأشكال الحيوانية، فتظهر وكأنها أفيال أو وحوش ضخمة.

(شكل ٢٠)

رسوم سحرية لحيوانات، ترجع إلى العصر الحجرى الحديث، يقصد بها إطلاق تعويذة للحصول على الفريسة عن طريق التأثير فى صورتها. يلاحظ الاهتمام بإظهار المواضع القاتلة (عن هربرت وندت)

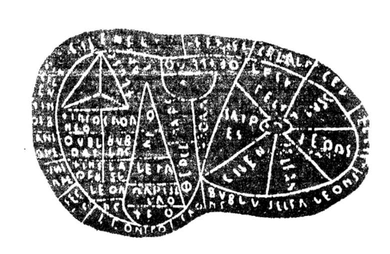


(شكل ٢٣)

كلب حراسة من الفخار كان يدفن تحت عتبات بيوت البابليين والآشوريين

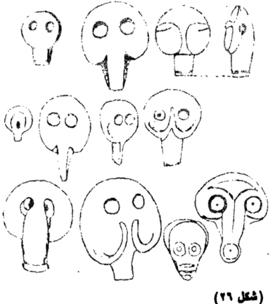
(شكل ٢٤)

رأس أسد وكان يقام خارج القصور، للاعتقاد بأن ذلك يحمى من الأرواح الشريرة والشياطين



(شكل ٢٥)

نموذج لكبد من البرونز سجل عليه أسماء معبودات أترورية قديمة كانت تستخدم فى قراءة الطالع



(شكل ٢٦)

تمائم على هيئة رأس الثور، وجدت أعداد كبيرة منها فى أبيدوس (نقلاً عن جون كابارت)

التنبؤ بالاستعانة بحركة الحيوان

ارتبط بالحيوان نوع من السحر عُرف بالزجر والطيرة، والزجر هو التفاؤل أو التشاؤم بالطير، وأما الطيرة فهو التفاؤل من أمر والتشاوم من آخر(٧٤)، وهو يعنى التنبؤ بالمستقبل من خلال ملاحظة حركة الحيوان. وكان هذا النوع من التنبؤ معروفًا عند الكثيرين من الشعوب القديمة، عرفه الكلدانيون والسومريون والحيثيون واليونانيون والرومان، كما كان معروفاً عند العرب وغيرهم من الشعوب. وقد تحدث عنه ابن الأثير وذكره ابن خلدون فى مقدمته، وقال هو «ما يحدث من بعض الناس من التكلم بالغيب عند سنوح طائر أو حيوان» فربطه بالكهانة الناشئة عن صفاء الروح ربطاً كاملاً(٧٥). والطيور والثعالب والأرانب من الحيوانات التى استعان بها الزاجر، فكان الرجل يعمد إلى واحد منها فيرميه بحصاة أو يصيح فيه، فإن ولاه فى طيرانه ميامنة تفاءل، وإن ولاه مياسرة تشاءم منه وتطيّر به(٧٦). وربما لاحظ الزاجر حركة الحيوان أثناء ذبحه وهو يرتجف رجفة الموت. وقد توسع أهل الزجر فيه حتى شمل كل المخلوقات، فحركات الإبل والخيل وسكناتها كلها ذات دلالة تنبؤية. وتشير الأساطير القديمة إلى أن (رومولوس)(٧٧) زجر الطير عندما أراد إرساء حجر الأساس لمدينة روما، فنبأته الطير بأن الفأل حسن. ويذكر العلماء أن الأصل فى الطيرة هو زجر الطير، ثم صار للوحش(٧٨). وقال أحد شعراء الجاهلية:

عوى الذئب فاستأنست للذئب إذا عوى

وصوّت إنسان فكـــدت أطير

وروى أن أهل الجاهلية كانوا يقولون «الطيرة فى المرأة والدار والدابة، وقد أبطل الرسول (ص) الطيرة، فكان يتفاءل ولا يتطيّر. وكانت العرب أعلم الناس بهذا العلم، وهو مدار أفعالهم وقانون حركاتهم وسكناتهم، وهم يقولون فى حركة الطير بعد الزجر إنها على أربعة أنواع: **السائح** وهى التى تؤخذ جهة اليمين، **والبارح** وهى تؤخذ جهة اليسار، **والناطح**، إذا استقبلهم الطير أو الوحش، **والقعيد** إذا جاءه من الخلف.

وهناك قصة تدخّل فيها الطير عند بناء القاهرة على يد جوهر الصقلى، فلما عزم على ذلك وضع قوائم خشبية على جهات المدينة، وربطت بينها حبال بها أجراس من نحاس، ووقف الفلكيون ينتظرون دخول الساعة الجديدة والطالع السعيد حتى يضعون الأجراس، وتصادف بغراب وقع على الحبال فتحركت الأجراس، فظن البنائون أنها الإشارة، فألقوا ما بأيديهم من الحجارة، فصاح الفلكيون: «لا لا القاهر فى الطالع، وهم يعنون المريخ، واسمه عندهم القاهر، فقضى الأمر.

وتلجأ قبائل الإيبان والكنيه Iban, Kenyahs فى جزيرة بورنيو Berneo (٧٩) إذا ما عزمت على السفر لتعقد الصلح مع قبيلة أخرى؛ تلجأ إلى طقوس معقده وطويلة لتتبين مما عساها تشاهده من طيران صقر فى السماء، هل يواتيهم الحظ فى عملهم أو لا يواتيهم.

التنبؤ بالاستعانة بأجزاء الحيوان

كان المصريون القدماء، كغيرهم من الشعوب القديمة مثل العبرانيين والكلدانيين والحيثيين، يقرأون الفأل فى أحشاء بعض الحيوانات، وقد وجدت فى آثار الحيثيين(٨٠) نماذج من الفخار على هيئة كبد الحمل، وعليها تقاسيم ونقوش تفسر طريقة قراءة الفأل فى كل جزء من أجزاء ذلك العضو، ووجدت نماذج لكبد الحمل أيضًا فى آثار البابليين مصنوعة من الفخار أو البرونز.

وكان كهنة الإغريق يفحصون أحشاء الذبائح، ويهتمون بالقلب والرئتين والمعدة والطحال والكليتين، وكانوا يسمون أعلى الكبد رأسه، ويعدون فصله عن بقية الكبد نذير سوء(٨١). ويعرف التنبؤ بالاستعانة بكبد الحيوان بالإنجليزية He-patscopy، والكلمة تتألف من بادئة Hepat ومعناها الكبد، ولاحقة Scopy وتعنى رؤية، والمعنى هو استنباط الغيب من دراسة أكباد الأضاحى التى تقدم للآلهة. وكانت بعض الطقوس اليونانية القديمة تقضى بأن يتقدم السائل بأضحية حيوانية قبل سؤال الهواتف، وكان لليونانيين شهرة بالتنجيم والتنبؤ عن طريق الهواتف، عُرف منها هاتف أبوللو بمدينة دلف، وهاتف زيوس بمدينة دودون، وكان لكل منهما كاهنات هن بمثابة وسطاء بين السائل والهواتف، وكانت أحشاء تلك الأضحيات تُفحص بعد نحرها لمعرفة الوقت الملائم لسؤال الهواتف. وأما إجابات الكاهنات على الأسئلة، فكانت مبهمة ورمزية(٨٢). وقد صنع الأتروريون القدماء نماذج للأكباد من البرونز سجلوا عليها أسماء معبوداتهم (شكل ٢٥)، واستخدموها فى تعليم قارئى الطالع. وفى بورنيو الحديثة(٨٣) انتشرت طريقة مشابهة للتى كانت عند البابليين والأتروريين القدماء، وذلك بأن يفحصوا كبد حيوان من حيوانات الغذاء، ثم يستدلوا من تركيب جسمه على ما يتوقعونه لأنفسهم من خير أو شر.

وفى الصين، عُرفت عظام الكهنة[٨٤] التى كان ينقش عليها كتابات تمثل توسلات موجهة إلى الأرواح لكى تتنبىء عن حظ شخص ما فى أمر حرب أو صيد، أو غلة الأرض أو حالة الجو... وكانت هذه العظام تعالج قبل استعمالها بالمسح أو الصقل. وكان تسخينهم لأجزاء من سطوح هذه العظام المعدة للكتابة، يحدث بها شروخاً لها دلالتها عند كهنتهم.

ومن بين وسائل التنجيم التى عُرفت عند المصريين القدماء[٨٥] ربط ثلاث أو أربع قطع من عظام الحيوان بخيط، تُعلق معًا ثم تترك لتسقط على الأرض، ليلاحظ بعد ذلك الاتجاه الذى ترقد نحوه الوحدات، وبناء عليه يتم تفسير الموقف. وقد انتقل هذا التقليد إلى الرومان[٨٦] عن طريق إلقاء عظام صغيرة على الأرض، ومن ثم تفسر أوضاعها التى تستقر عليها. وقد أشار ابن خلدون[٨٧] فى مقدمته إلى استخدام العرب القدماء للعظام فى التنبؤ.

تمائم ودلايات سحرية حيوانية

منذ عصر ما قبل التاريخ فى مصر، وعبر العصور التالية، انتشرت أنواع كثيرة من التمائم من خامات متعددة منها العظم والعاج، وكانت على شكل الوعل وفرس البحر والسمكة، بوصفها كائنات مقدسة[٨٨] (وعرفت السمكة المنحوتة من عظم الحيوان باعتبارها تميمة لمنع الحسد فى إيطاليا، وهى تعد فى الوقت نفسه رمزاً للخصوبة)[٨٩]، وكانت هناك تمائم التماسيح والضفادع والطيور والعقارب وأبناء آوى وغيرها، ولكن التميمة على هيئة رأس الثور (شكل ٢٦) تعد من أقدم التمائم، وقد وجدت أعداد وفيرة منها فى أبيدوس[٩٠]، وكانت فى معظمها تميل إلى الهيئة المسطحة، وكانت الرؤوس فى شكل مكمم Mussle Form، ووجدت أنواع منها من العظم والعاج والعقيق الأحمر Carnelian، وقد عُرفت تمائم رؤوس الثيران فى إسبانيا مصنوعة من البرونز، بينما كانت فى قبرص من الذهب. وفى بداية هذا القرن كانت جماجم البقر تُعلق على بعض المنازل فى مالطة، كما كانت تُعلق على أشجار الفاكهة فى البندقية والجزائر، وذلك لإبطال أثر العين الحاسدة.

وكانت الدلايات والتمائم السحرية فى عصر ما قبل الأسرات فى مصر تُعلق من ثقب أو أخدود (حز)، حيث تربط بخيط وتعلق فى وضع عكسى، ومن غير شك أن هذا الوضع هو الوضع الأمثل لتمكين المرتدى من رؤية الدلاية أو التميمة فى وضعها الطبيعى[٩١].

خاتمة

استعرضنا صنوفًا من الأشكال الحيوانية التى رافقت نصوص وممارسات السحر الشعبى، وكان بعض هذه الأشكال رسومًا تشكيلية استعانت بها المصنفات السحرية لبيان (الوصفات السحرية)، والكثير من هذه الرسوم ظهر مفعمًا بالقدرات التشكيلية، وقد ذكرنا أن أصحابها يسمونها (طلسمات)، وهم يدعون أن علم الطلسمات يُلحق الرعية بطبيعة الملوك، ويلحق الملوك بطبيعة الملائكة[٩٢] !! بينما كان البعض الآخر من هذه الأشكال صوراً لفظية للممارس أثناء الطقس السحرى. وقد دأب أصحاب هذه المصنفات على كتم أسرار السحر، فهم يلغزون وصفاتهم، ويحرصون على عدم الإباحة به للكافة، وهم يقولون بأن الحكيم يصل إلى معرفة شفراتهم وألغازهم بفطنته وبطول خبرته، ويبدو هذا التحذير فى قولهم: «لو فعلنا ذلك لعظم ضرره، وبطل، بل أشرنا إليه حتى لا تقع الراسلة فى يد غير مستحق، فيهلك الحرث والنسل، ويفسد النساء، وتهتك الحرم، فلذلك ألغزناه وأعجمناه..».

وبعد أن رصدنا جانباً من الظاهرة، كان علينا أن نبحث عن المنابع فى الثقافات المبكرة أو الجذور المعبدية القديمة التى نبتت فيها مثل هذه المعتقدات، والتى قد تكون شاركت فى تكوين الصورة الأخيرة، فتعرضنا للرسوم السحرية فى كهوف ما قبل التاريخ، والتى اعتبرت التعويذة الأولى حين استخدم الإنسان رسم الحيوان فى السحر لأول مرة. وذكرنا بعض الطقوس السحرية التى كانت تقام حول رسوم الحيوانات اعتقاداً فى تأثير ذلك عند صيدها والتغلب عليها. وقد ساعدنا فى تفسير ذلك ما وجدناه من ممارسات مشابهة عند بعض الجماعات المنعزلة التى تعتمد على صيد الحيوان. وتناولنا فكرة (الطوطم) باعتباره شديد الصلة بالحيوان أكثر من غيره، وألمحنا إلى الرموز الحيوانية للعشائر فى غانا، وخصصنا جانبًا لعرض بعض الصور الحيوانية للجن. وأخيراً تعرضنا لطرق التنبؤ بالنظر إلى حركة الحيوان أو أجزائه، مع ذكر أمثلة لتمائم ودلايات من رؤوس حيوانية للبركة والفأل الحسن. وفى المختتم نشير إلى وصايا بعض أصحاب المصنفات السحرية مما ورد فى كتاب البونى[٩٣] عن الطلاسم المصورة فى الأعمال السحرية، فقال ذو مقراط: «وأحسنوا التصوير فى الطلاسم المصورة فى الأعمال، فيكون مناسباً للعمل المطلوب..»، وقال دمرغاش فى منظومته: «واحكموا التصوير فى الأعمال لتبلغوا المقصود والآمال». وقال صاحب المنثور: «البشر جامع لكل بشر، والجن جامع لكل جن، والأملاك جامع لكل ملك، والحيوان جامع لكل حيوان».

الإحالات

١ ـ يُقصد بالأشكال التمثيلية، المخلوقات بأنواعها بما في ذلك الحيوان والنبات والجماد.. كما نقصد بالأشكال الحيوانية في هذا المقال، الحيوانات والطيور والحشرات والزواحف وما إلى ذلك من كائنات حية.

٢ ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٧٨.

٣ ـ محمود نصار: غاية الحكيم للمجريطي (٣٤٣ هـ)، مكتبة الجمهورية ، القاهرة، ب ت، ص ١٦ ـ ٢٣، ص ٤٧ ـ ١٦٧.

٤ ـ المرجع نفسه، ص ٥١.

٥ ـ المرجع نفسه، ص ٥٥ ـ ٦٠.

٦ ـ المرجع نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٧.

٧ ـ أحمد بن علي البوني: شمس المعارف الكبرى، المكتبة المصرية، القاهرة، (١٢٩١ هـ) ج ١، ص ١٢.

٨ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، الألف كتاب (٤٤٨) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ص ٩٨.

٩ ـ ابن هشام: السيرة، ط صبيح، القاهرة، ص ٩٨.

١٠ ـ راجع التشكيل الذي يضمنه امرؤ القيس في ديوانه، ٣٤.

١١ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٠.

١٢ ـ جولياس .أ. لبس: أصل الأشياء، ت: سعدية غنيم، الألف كتاب، ١٩٥٦، ص ٢٧٦.

١٣ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٥٧.

١٤ ـ محمود نصار: التحف الجوهرية في العلوم الروحانية، جـ ١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٠، ١١، ٤٩، ٩٨.

١٥ ـ إبراهيم شعراوي، الخرافة والأسطورة في بلاد النوبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٦٠.

١٦ ـ علم الجفر: علم يُبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على أحداث العالم (انظر: المعجم الوسيط جـ ١، ص ١٣١، ابن خلدون، المقدمة، ص ٣٣٤).

١٧ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ٢٢.

١٨ ـ محمد بن منكلي: كتاب أنس الملا بوحش الفلا، مخطوط مطبوع، باريس، ١٨٨٠، ص ٤٨.

١٩ ـ كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، المطبعة العامرة الشرقية، القاهرة، (١٣١٥ هـ)، جـ ٢، ص ٣٠، ٣٩٦، ٣٩٧.

٢٠ ـ سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، ص ١٩، ٢٠.

٢١ ـ محمود شاكر الألوسي: بلوغ الأدب في أحوال العرب، بغداد، ١٨٩٨، جـ ٢، ص ٢١٩.

٢٢ ـ عبد الرحمن إسماعيل: طب الركة، ط ١، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣١٠ هـ، ص ٢٧، ٤٣، ٩٧، ٩٨.

٢٣ ـ عبد الفتاح الطوخي: النور الرباني في العلم الروحاني، مكتبة القاهرة، ص ٢٧، ٤٣، ٦٩، ٩٨، ١٣٧.

٢٤ ـ نجاح هادي كبة: آثار من طوطمية الحيوان عند العرب، التراث الشعبي، العدد ٢، بغداد، ١٩٧٧، ص ١٢٣.

٢٥ ـ جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص٧٨٦، ٧٨٧.

٢٦ ـ المسعودي: مروج الذهب، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ، جـ ١، ص ٣١٩.

٢٧ ـ الزبيدي: تاج العروس في شرح القاموس، مصر، ١٣٠٦ ـ ١٣٠٧ هـ، جـ ٣، ص ٢١١.

٢٨ ـ الهجمة: مئة من الإبل، الراغية: الناقة، الثائلة: قطيع من الغنم، الثاغية: الشاة.

٢٩ ـ سورة المائدة، ١٠٣.

٣٠ ـ محمود شاكر الألوسي: مرجع سابق، جـ ٢، ص ٣٦.

٣١ ـ الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٥٧هـ، جـ ٣، ص ٤١٥، ٤٣٩.

٣٢ ـ محمود نصار: التحف الجوهرية، جـ ١، ص ١٣٤.

٣٣ ـ ابن الحاج التلمساني المغربي: شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط ١، مكتبة صبيح، القاهرة ب ت، ص ٥٠، ١١٦.

٣٤ ـ عبد الفتاح الطوخي: إغاثة المظلوم في كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٧١.

٣٥ - ابن الحاج التلمساني: مرجع سابق، ص ١٠٠ .
٣٦ - المرجع نفسه، ص ١١٦ .
٣٧ - المرجع نفسه، ص ١١٧ .
٣٨ - المرجع نفسه، ص ١١٨، ١١٩ .
٣٩ - أندريه لورا جوران: فن حوائط الكهوف، رسالة اليونسكو، أكتوبر ١٩٧٢، ص ٣٠ - ٣٩ .
٤٠ - ول ديورانت: قصة الحضارة، ت: محمد زيدان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ج ١، ص ١٦٦ .
٤١ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦ .
٤٢ - هارولدبيك وچون كلير: الأزمنة والأمكنة، ت: محمد السيد غلاب، القاهرة، ب ت، ص ٧٠ .
٤٣ - المرجع نفسه، ص ٧٠ وما بعدها.
٤٤ - Herbert Wentdt, A le Reche rche d' Adam. paris, La Table Ronde, 1953, pl. 18.
٤٥ - فوزى العنتيل: قوى السحر فى الحكاية الشعبية، المجلة، العدد ١٠٥، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٥، ص ٦٥ - ٧١ .
٤٦ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص٣٣١ .
٤٧ - رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت، ب ت، م ٤، ص ٢٩١ .
٤٨ - جولياس. أ. لبس: مرجع سابق، ص ٢٧٦، ٣٣١ .
٤٩ - المرجع نفسه، ص ٣٤٠ .
٥٠ - سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٣، ١٤ .
٥١ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٢ .
٥٢ - هارولدبيك وچون كلير: مرجع سابق، ص ٧٥ .
٥٣ - رالف لنتون: شجرة الحضارة، ت: أحمد فخرى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٧٤ .
٥٤ - على عبد الواحد وافى: الطوطمية - أشهر الديانات البدائية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣، ١٤ . انظر أيضاً رندل كلارك: الرمز والأسطورة فى مصر القديمة ت: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٣، ٣٤، ٨٥، ٨٦، ١٢٨، ١٩٥ .
٥٥ - Chelds Brovard, Mythandond Reality in Old Testament, London, 1959, S. H. Hooke, Middle Eastern Mythology, London, 1963, p 8.
انظر أيضاً، نسيب وهبة الخازن: أوغاريت، دار الطباعة والنشر ببيروت ١٩٦١، ص ٢٠٩ وما بعدها.
٥٦ - على عبد الواحد وافى، مرجع سابق، ص ١٣ - ٣١ .
٥٧ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص ١٠٨ .
٥٨ - عبد المنعم شميس، كامل عبد المجيد: غانا - تقاليد وثقافات، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.
٥٩ - إليوت سمث: فكرة الإنسان عن خوارق الطبيعة، (فى تاريخ العالم)، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٣٦٤ - ٣٨٠ .
٦٠ - Robertson Smith, Kinship and Marriage in Early Arabia, pp. 120- 130, Religion of the Somites, 2nd, London, 1844, p 35.
٦١ - مذهب حيوية المادة، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هى المبدأ الحيوى المنظم للكون.
٦٢ - جرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٣٩، ج ٣، ص ٢٤٠ - ٢٦٦ .
٦٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧٠ .
٦٤ - أحمد تيمور: التماثيل والصور عند العرب فى الجاهلية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٣١ .
٦٥ - ول ديورانت، مرجع سابق، ج ١، ص١٠٧، ١٠٨ .
٦٦ - Robertson smith, Op cit, p.128.
٦٧ - راجع السيرة النبوية لابن هشام، جـ٢، ص ٨٩، وبها أمثلة كثيرة عن تشكل الجن فى صورة إنسان.
٦٨ - مصطفى عاشور: عقد المرجان فيما يتعلق بالجان، للإمام العلامة على بن برهان الحلبى الشافعى، مكتبة ابن سيناء، القاهرة، ص ٣٨، ٣٩ .
٦٩ - جلال الدين السيوطى: لقط المرجان فى أحكام الجان، تحقيق: مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨٧ .
٧٠ - يقال لها عند عرب فلسطين (أم بريص)، ويعتقد الفلسطينى أنه إذا ما ضرب السحلاة بكفه سبع مرات متتالية تكتب له حسنة لأن أم بريص - كما يقول الموروث الشعبى - جمعت الحطب وساعدت على إيقاد النار التى أعدت لحرق سيدنا إبراهيم عليه السلام (انظر: فؤاد عباس: معتقدات فلسطينية فى دائرة الفولكلور، التراث الشعبى، العدد ١، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٦٨ .

٧١ ـ المرجع نفسه، ص ١٦٧
٧٢ ـ كامبل طومسون: دولة بابل أيام حمورابى، فى تاريخ العالم، م ١، ص ٥٢٤.
٧٣ ـ فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٢ـ ١١٣.
٧٤ ـ المرجع نفسه، ص ٩٩.
٧٥ ـ المرجع نفسه، ص ٩٩، ١٠٠.
٧٦ ـ محمود شاكر الألوسى، مرجع سابق، ج ٢، ص ٢٦.
٧٧ ـ سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٣٦.
٧٨ ـ جواد على: مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٦، ج ٦، ص ٧٧٦، ٧٨٧.
٧٩ ـ إليوت سمث، مرجع سابق، م ١، ص ٣٦٤.
٨٠ ـ سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٤٤.
٨١ ـ ثروت عكاشة: مسخ الكائنات (ميتا مور فوزس)، للشاعر أوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٤٣.
٨٢ ـ سعد الخادم: الخرز الشعبى والعقائد اليونانية المرتبطة به، الفنون الشعبية، العدد ٦، مايو ١٩٦٨، ص ٩٦.
٨٣ ـ إليوت سمث، مرجع سابق، ص ٣٦٤.
٨٤ ـ ولتر فيرسرفس: أصول الحضارة الشرقية ت: رمزى يسى، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٨٣.
٨٥ ـ W.M.F. Petrie. The Making of Egypt, The sheldon press, London, 1939, p. 33.
٨٦ ـ سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، ص ١٤٥.
٨٧ ـ ابن خلدون: المقدمة (٧٩٩ هـ)، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٣٤.
٨٨ ـ أتين دريوتون وجاك فانديه: مصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، ت: عباس بيومى، ص ٥٥ ـ ٥٨.
٨٩ ـ W.M.F. Petrie, Amulets, Constable & co. London, 1914, p 49.
٩٠ ـ jeon Capart, Primitive Art in Egypt, H. Grevel & co, 1905, pp.192-195
٩١ ـ Brunton, G. & Caton- Thompson: The Badarian Civilization and Predynastic Remains near Badari, British School of Archaeology in Egypt , 1928, p. 39.
٩٢ ـ رسائل إخوان الصفا، مرجع سابق، ج ٤، ص ٣٠٥.
٩٣ ـ أحمد بن على البونى، مرجع سابق، ص ٤٨، ٥٣.

خرافات الهاوسا وعاداتها

(١)

محمد عبد الواحد محمد

يمثل شعب الهاوسا غالبية سكان الولايات الشمالية النيجيرية، وجنوبى جمهورية النيجر، كما يوجد كثير منهم فى غانا الشمالية وداهومى، وقد هاجر كثير منهم إلى جمهورية السودان.

ويقال - وفقًا لما جاء فى أسطورة من أساطيرهم - إن أحد زعمائهم الأوائل جاء من منطقة الشرق الأوسط - وكان اسمه باباتجيدا. كان الرجل أميرًا، وكان يتصف بالشجاعة والجرأة، وحين وصل إلى منطقة دَاوْرَا، سمع بوجود ثعبان يقبع فى بئر الماء ويمنع الناس عن هذا الماء، فقتله باباتجيدا وخلص الناس من شره، وكان أن تزوجته ملكة دَاوْرَا، وأنجبت منه سبعة أولاد، كانوا حكام ولايات الشمال السبع. ويقال إن هذه الأسطورة تشير إلى احتمال وصول البربر إلى هذه المنطقة وامتزاجهم بأهلها منذ القرن الحادى عشر. ومن بين القبائل التى امتزجت بالهاوسا كذلك قبيلة الفولانى، لكن الهاوسا - رغم كل هذه العناصر الوافدة - حافظوا على تقاليدهم وأساليبهم فى الحياة، كما حافظوا على لغتهم، التى تعدُّ من أهم لغات غرب إفريقيا، وأوسعها انتشارًا، وهى تضم عددًا كبيرًا من مفردات اللغة العربية، يصل إلى حوالى ٣٠ ٪ من مجموع مفرداتها. ولأهمية هذه اللغة أنشئ لها فى عام ١٨٩٢ كرسى بجامعة كمبردج، وكونت جمعية لدراستها.

وللهاوسا تراث غنى من الأدب الشفاهى، ولديهم ثروة من قصص الحيوانات والحكايات الخيالية، إلى جانب الأساطير المتنوعة، التى يفسر بعضها الأحداث التاريخية. ولقد بدأ الأدب المدون منذ مايزيد على مائتى عام باستخدام الحروف العربية. لكن الكتاب المحدثين يستخدمون الآن الحروف الرومانية، وإن كانت الكتابات الدينية ما تزال تستخدم الحروف العربية. والحقيقة أن العربية كان لها تأثيرها الكبير على الهاوسا وآدابها، ويتضح ذلك بصورة واضحة فى الإنتاج الشعرى.(١)

يزخر تراث الهاوسا بعدد كبير من هذه الحكايات، والتى كانت موضع اهتمام الدارسين الإنجليز ممن أطلق عليهم المرحوم الدكتور على شلش (المستفرقين). وها هو واحد من هؤلاء المستفرقين يقدم لنا من بين ما قدم سفراً عن خرافات الهاوسا وعاداتهم.. أما ذلك المستفرق فهو أ. جيه. إن. تريميرن A.J.N. Tremearne.

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: يضم الجزء الأول دراسة عن الفن الشعبى لدى الهاوسا، وعن الحكايات الخرافية والعناصر والمعانى التى تضمنتها هذه الحكايات.

أما الجزء الثانى فيضم مائة حكاية خرافية، وهى ما تعنينا هنا أساساً، وهى حكايات ترجمت من الهاوسا إلى الإنجليزية، مع إيراد الروايات المختلفة للحكايات والتى سمعت من مصادر أخرى.

ويضم الجزء الأخير ملاحظات وتعليقات على الحكايات التى وردت بالجزء الثانى، وعلى العلاقات القبلية، ولمحة عن نوع من حفلات الرقص التى تشبه الزار.

وفى مقدمة تمهيديه، يشير الكاتب إلى وجود مرحلتين متميزتين فى تاريخ الحياة الثقافية لشعب الهاوسا قبل الاحتلال الإنجليزى: مرحلة ما قبل الإسلام، ومرحلة ما بعد دخول الإسلام، ويؤكد أن فن الهاوسا الشعبى غنى بالموتيفات العالمية التى توجد بصورة أو بأخرى فى تلك الثقافات الأخرى - كثقافة الهند ودول اسكندنافيا وأمريكا وإيرلندا وغيرها، ولسوف نعرض لهذا عند تناول وعرض الحكايات الخرافية.

كذلك تشير الدراسة إلى تأثر مجموعة أخرى من القصص الشعبى عند الهاوسا بالثقافة العربية؛ حيث يمكن بسهولة تتبع آثار كليلة ودمنة، وكتاب الأغانى للأصفهانى، وقصص الأنبياء للثعالبى، وغير ذلك من ترا ث عربى وإسلامى فى هذه المجموعة.

وتمضى المقدمة لتوضح أن الأدب الشعبى العربى كذلك لم يكن مصدراً أقل أهمية مما سبق، لحكايات الهاوسا الشعبية؛ اعتمدت عليه كثيراً، كسيرة سيف بن ذى يزن وحكايات ألف ليلة وليلة. وتنتهى المقدمة بالتأكيد على أن المادة التى جمعت فى هذا الكتاب ينبغى ألا تؤخذ على أنها مادة إفريقية كليةً، ولعله يعنى بالإفريقية، هنا الزنجية؛ فالثقافة الإفريقية تتضمن جزءاً من تراث إسلامى عام، وتتضمن قدراً من الأدلة التى تعين على تفسير وفهم طبيعة الوجود الإسلامى فى إفريقيا.

نماذج من بعض الحكايات

١ - كيف قتل أُوتَا دُودُو؟

(دودو هو غول أسطورى عملاق، يستطيع أن يزدرد أى عدد من الناس أو من الحيوانات. وقد يصور على هيئة تمساح أوثعبان ماء، وله القدرة على التشكل فى صورة انسان أو حيوان أو غير ذلك، كما أن وصف حاسة شمه بالقوة يشير إلى صفته الحيوانية).

ملخص الحكاية

أقبل دودو إلى المدينة يتحدى أن ينازله أحد من أهلها، لكنهم خافوا جميعاً، وحين أقبل الليل اختبأ وافى أجران حبوبهم جبنًا وفزعًا. لكن شاباً معيناً اسمه أوتا (أوتا معناه شخص شديد الضآلة) قبل التحدى، وكمن له فى مدخل بيت امرأة عجوز، وتهيأ لذلك بالتقاط سبع قطع من حجارة وضعها فى نار أشعلها لذلك، وحين جاء دودو إلى بيت العجوز وانحنى ليدخل، ألقم أوتا فمه.. حجراً، فابتلعه، ثم ارتد واقفًا، وأخذ يتحدى ثانية قائلاً «من هو ندّ لى فى هذه المدينة؟»، ويعلن أوتا أنه ذلك الند، ويحاول دودو ولوج مدخل دار العجوز ليلتهم أوتا، لكن أوتا يلقم فمه حجراً آخر، فلما ابتلعه ارتد وانتصب واقفًا يردد التحدى.. وتتكرر العملية، حتى أفرغ أوتا حجارته السبعة فى جوف دودو، فيتوقف دودو بباب العجوز ويظل واقفاً طوال الليل. وعند الفجر يخر قتيلاً، ويخرج أوتا ليقطع ذيله ويحتفظ به.

وفى الصباح، وعندما خرجت النسوة من دورهن متجهات إلى الغدير، وشاهدن دودو قتيلاً، وضعن أيديهن على أفواههن وأطلقن صيحات إنذار (يو - يو - يو).

وحين تناهى الخبر إلى مسامع الملك، أمر ضاربى الطبول بقرع طبولهن لتجميع الناس، كما أمر جنده بالذهاب إلى حيث يوجد دودو للتأكد من أنه قتل، والبحث عن قاتله ليمنحه مكافأة على شجاعته. وأخيراً يتم العثور على أوتا ويساق إلى الملك ومعه ذيل دودو بوصفه دليلاً على قتله إياه. فيمنحه الملك عشرة من عبيده، ويزوجه ابنته ويقيم له داراً يتزوج فيها، ويعيش مع امرأته.

أوجه الشبه بين أوتا وجاك

يرى تريميرن أن حكاية أوتا هذه شبيهة بحكاية جاك قاتل العملاق، وهى حكاية من أصل شمالى، عرفت فى إنجلترا منذ أزمنة بعيدة.

وجاك ابن لفلاح من كورنوول، رزق قوة خارقة، وكان من أول أعماله الخلاص من عملاق جبل كورنوول وذلك بإسقاطه فى حفرة حفرها فى الأرض وغطاها بالأغصان والتراب. ثم تمكن بعد ذلك من إحراز معطف يخفيه عن الأنظار حين يرتديه، وحذاء إن لبسه يجعله سريع الخطو بطريقة غير عادية، وسيف ذى قوة سحرية، وبهذه الأدوات تمكن جاك من القضاء على كل عمالقة بلدته. (٢)

حكاية أوتا وسندريلا

يحاول تريميرن أن يربط كذلك بين هذه الحكاية وحكاية سندريلا؛ ذلك أنه قدم رواية أخرى لحكاية أوتا، بدايتها مختلفة، لكنها تلتقى فى النهاية بالرواية الأولى، وإن زاد عليها الرواة عنصراً جديداً، وهو أن أوتا حين قضى على دودو ترك حذاءه بجوار جثته ومضى . وأخذ الملك يبحث عن صاحب الحذاء، فدعا أهل المدينة وجعل كلاً منهم يجرب الحذاء دون جدوى، ثم يأتى رجل إلى الملك ويخبره أنه بقى شاب بدار المرأة العجوزلم يجرب الحذاء، واستدعاه، الملك وسط استنكار حاشيته، الذين رأوا أن دودو الذى عجز عن قتله أعتى الرجال، لا يمكن لفتى صغير أن يتغلب عليه. لكن الملك رأى أن المحاولة لن تضر، وحين يجرب أوتا الحذاء يتبين أنه على مقاسه تماماً .. فهو حذاؤه الذى تركه من قبل بجوار جثة دودو . ومن هنا كان وجه الشبه بين حكاية أوتا وحكاية سندريلا .

٢ - الفتاة التى تزوجت ابن دودو

عاد رجل إلى مدينته بعد رحلة قام بها، واتجه إلى الملك مباشرة وأبلغه أن الوثنيين يتأهبون لقتاله، وأنه لن يستطيع الوصول إليهم لوجود نهر يمنعه من ذلك . وراح الملك إلى النهر ونادى: « أيها النهر .. دعنى أُسمع الذين هم فى باطنك أننى جئت راجياً أن يدعونى أعبر، حتى أتمكن من الوصول إلى الوثنيين ومحاربتهم » . وارتفعت أصوات من الماء تسأل: «ماذا ستهبنا لو مضيت للحرب؟» .. فقال: « لو أننى ذهبت وحاربت ووهبنى الله النصر وعدت لأزوجن ابن ملك النهر من ابنتى التى هى من صلبى» . فأعلنت الأصوات موافقتها وانزاح الماء جانباً، وفتح له النهر ممراً يعبر منه . وبعد أن ذهب الملك إلى الوثنيين وحاربهم وانتصر عليهم وأسر عدداً كبيراً من عبيد مدينة أعدائه، عاد وعبر النهر إلى مدينته، وهنا ارتد الماء وعاد إلى جريانه المعتاد .

مضت الأيام، وباع الملك العبيد الذين أسرهم، لكنه لم يتصل بالنهر، ولم يفاتحه فى موضوع الوعد الذى كان قد وعده به. فغضب النهر وأخذ ماؤه يرتفع ويفيض حتى اقترب من المدينة، وفزع الناس وأعلنوا أن النهر سيدمر مدينتهم . وهرع الملك إلى النهر وخر ساجداً وقال له: « فلتصبر أيها النهر، فابنتى لم تعد بعد مهيأة للزواج، وعليك أن تنتظر بعض الوقت» ، وهنا انحسر الماء وهبط .

عاد الملك إلى قصره، واتجه إلى زوجته الأولى وخاطبها قائلا :

« يا كبيرة أزواجى، هلا أعطيتينى ابنتك لأهبها لسكان النهر؟» فرفضت فاتجه إلى الزوجة الصغرى وقال لها « جئت إليك متوسلاً.. أعطينى ابنتك شفاعة لله» ، فردت عليه وقالت «حسن جداً .. لمن أنتمى أنا وابنتى ؟.. ألسنا ملك يديك؟ .. خذها وأعطها إياهم» . وأحضرت البنت، وجهزت بحبات الكولا وبالنقود، وأعلن الزواج وأمر الملك عشرة من رجاله باصطحابها إلى النهر، وهناك طلبوا من البنت أن تسجد، ثم قالوا: « أنتم ياسكان النهر .. تطلعوا إلى العروس الجميلة التى جئنا بها» ، ثم مضوا عائدين إلى المدينة وقد تركوا البنت بجوار النهر، وما إن اختفوا عن الأنظار حتى خرج سكان النهر من الماء، وأمسكوا بيد الفتاة وأدخلوها الماء، وذهبوا بها إلى قصر دودو ملك النهر، وبمضى الوقت أخذ أبناء سكان النهر يتعرفون عليها، ثم تعودوا على أن يلهوا معها بعد ذلك .

مضت الأيام وأنجبت الزوجة الصغرى لملك المدينة طفلة، وكبرت الطفلة وشبت عن الطوق، لكن أبناء الملك من زوجاته الأخريات أخذوا يسخرون منها ويقولون لها: « نحن نبغضك لأن أختك ألقى بها فى النهر» . وحين سألت أمها عن حقيقة هذا الأمر، قصت عليها الحكاية، فقالت البنت: «لعل الله يجمعنا سوياً» .

وفى يوم من الأيام ذهبت إلى السوق لتشترى شيئاً تأكله، فجلبت نبتة صغيرة من اليقطين (فرع العسل) وأتت بها إلى ميضة المسجد، وغرستها فى حفرة وقالت لها: « يانبتة اليقطين، أريد منك أن ترشدينى إلى مكان أختى» . وهكذا أخذت النبتة تنمو، وبدأت تزحف ممتدة خارج المدينة، وصارت تستطيل وتستطيل إلى أن وصلت إلى بيت الأخت، ثم تسلقت البيت، ثم أزهرت وأثمرت. وفى اليوم التالى قالت البنت الصغيرة لأمها: « إنى ذاهبة أبحث عن أختى» . فسألتها: «أو تعرفين أين هى ؟» . فأجابت الابنة « سأتبع هذه اليقطينة، فهى سترشدنى» . وبينما كانت تتهيأ للذهاب قالت لها أمها: «حسن جداً، امضى، وإذا كنت قد تحملت فقدان الكبرى فإنى على يقين من قدرتى على تحمل ضياعك أيتها الصغرى» .

وهكذا، تتبعت البنت نبتة اليقطين، وظلت سائرة إلى أن وصلت إلى شاطىء النهر فقالت: « حقاً!.. أهذا مكان أختى؟» ثم أغمضت عينيها وألقت بنفسها فى الماء . وفى هذه اللحظة سمعت أختها صوت ارتطامها بالماء، وحين خرجت، رأت أمامها كائناً بشرياً، فأخذتها بين ذراعيها، وحملتها إلى بيتها . وحين استردت الصغيرة وعيها سألتها: « من أين أنت؟»، فأجابت الأخت: « إننى من بيت الملك». فسألتها الصغيرة: «ومن أبوك ؟» فأجابت: « أبى فلان الفلانى» . فقالت الصغيرة: «آه يا أختاه .. لقد صرت موضع سخرية، واعتاد الناس أن يقولوا إنك هلكت فى النهر، وهذا سبب مجيئى إليك» . ثم انخرطت الاختان فى البكاء .

عندئذ اقترب ابن دودو، وسمعتاه يأتى إليهما، فقالت الزوجة لأختها: «اجرى، واختبئى لئلا يراك زوجى» . فنهضت البنت واختبأت تحت السرير الطينى، وما إن غطتها أختها بقطعة من قماش حتى وصل ابن دودو ودخل الغرفة، وحيا زوجته ثم قال « إننى أشم رائحة إنسان فى بيتى، فردت الزوجة وقالت: « لا أجد هنا سواى» . فقال: « كلا .. إنه شخص غريب » فقام وأزاح قطعة القماش وأمسك بالبنت وقال لزوجته: « نحن إذن لدينا زائرة دون أن تخبرينى، أتريدين إخفاءها عنى؟» فقالت « أجل إنها أختى » . وهكذا عاشوا معًا خمسة أيام، وصادقت البنت ابن دودو، وأخذت تلهو معه .

وفى صباح يوم قالت: « يجب أن أترككم وأعود إلى البيت» فقالت أختها: «حسن جداً، لكن عليك أن تنتظرى حتى يعود صاحب البيت لأخبره، وعندئذ تعودين إلى البيت» . ولما عاد ابن دودو وعلم بالأمر وسألها: «أستغادرين فى الغد يافتاة؟ فقالت: « نعم يجب أن أمضى غداً» خشية أن تفجع فى أمى» .

فطلب من زوجته أن تأخذها فى الغد وتضعها داخل مخزن القمح كى تحصل على سلتين صغيرتين لكل منهما غطاء . وفعلت الزوجة ما أمره زوجها، وحين أخذت السلتين قالت لها « بلغى تحياتى لكل أهل البيت» .. ثم أخرجتها من الماء، وصحبتها مسافة قصيرة ثم قالت لها أخيراً: « عندما تخرجين من تلك الغابة سترين أمامك تلاً منخفضاً، وحين تبتعدين كثيراً ألقى إلى الأرض بالسلة التى فى يمينك، وعندما تعبرين الغابة الأخرى وتصلين إلى تل آخر، اكسرى السلة التى بيسراك» ثم افترقا، وعادت الأخت الكبرى إلى زوجها فى الماء .

وهكذا مضت البنت فى طريقها إلى أن وصلت إلى التل الذى أشارت إليه أختها، فكسرت إحدى السلتين الصغيرتين وفى الحال، بزغ منها قطيع وعبيد وخيل، فرفعها العبيد وأركبوها حصاناً وحين وصلت إلى التل الآخر كسرت السلة اليسرى، وفى الحال خرج منها جمال وحمير وبغال وطبالون وعازفو نفير وأبواق، لقد ظهر منها كل ما يخطر بالبال، وهكذا انطلقت ثانية متجهة إلى موطنها لكنها بعثت بثلاثة رجال إلى أبيها وقالت لهم « أبلغوا الملك ألا يفر حين يسمع ضوضاء ضيوفها، وأنها ليست سوى ابنته التى كانت قد رحلت لترى أختها» .(٣) وأقبل الرسل إلى الملك وأبلغوه بالخبر، وحينما وصلت اصطف الجميع لتحيتها . ثم ترجلت واتجهت إلى القصر .

حين عرفت الحكاية، قالت إحدى الأخوات: « وأنا أيضًا سأذهب لزيارة أختى» وغرست نبتة يقطين فى ميضئة المسجد ونمت اليقطينه، وزحفت إلى النهر، ودخلت الماء وتسلقت بيت الأخت، وحين خرجت الأخت من المنزل قالت « يأهلاً، لقد حصلت على يقطينة» فقال ابن دودو « عظيم، أبقيها لنفسك» ثم مضى يقول « يجب أن أخبرك بشيء فى اليوم الذى تبوحين فيه باسمى لأحد سألك عنه، لن ترى وجهى ثانية » .

ومن ناحية أخرى راحت البنت الأخرى لأمها وقالت «سآخذ طريقى فى صباح الغد لأزور أختى»، فمنحتها الإذن . وهكذا انطلقت فى صباح اليوم التالى، وحين وصلت إلى النهر، ألقت بنفسها فيه .

وخرجت أختها من بيتها والتقطتها وسألتها: «ومن أين أنت أيضاً؟» . فأجابت « من بيت الملك »، فأخذتها أختها عندئذ داخل المنزل وأجلستها . وعندما نهض ابن ملك النهر ودنا من البيت، طلبت الزوجة من أختها أن تختبئ، فرفضت البنت قائلة: « لن أفعل ذلك، تريدين منى أن أختبئ حتى لا أرى زوجك؟» . وحين دخل الزوج إلى الكوخ ورأى زائرة جالسة، خرج ثانية دون أن يتفوه بكلمة واحدة .

وفى الحال، قالت البنت لأختها إنها يجب أن تعود فى الغد، قالت الأخت: «حسن جداً، لكن عليك بالبقاء حتى يعود صاحب البيت ويودعك» . وهكذا قالت الزوجة فى الصباح لزوجها إن أختها ستعود إلى بيتها، فقال: « حسن جداً، خذيها إلى مخزن القمح، ودعيها تأخذ سلتين صغيرتين » ونفذت الزوجة ما أمر به زوجها، لكن البنت قالت: « توجد هنا سلال كبيرة، ومع ذلك تطلبين منى أن آخذ سلتين صغيرتين!» وكان أن أخذت واحدة من السلال الكبيرة، وأُخرجت من مخزن القمح محتجة، ثم قال ابن دودو لزوجته: « اذهبى معها وضعيها على أول الطريق» .

وهكذا وضعت الزوجة أختها على أول الطريق إلى بيتها وقالت لها، «انظرى إلى ذلك التل، حين تصلين هناك ارمى بهذه السلة». وارتدت الزوجة إلى الماء، بينما مضت البنت الأخرى فى طريقها، لكنها كسرت السلة فى الحال؛ فخرج منها حصان أعرج، وحمار وعبد، كل منهما أعمى، وكذلك عنزةعرجاء . وهكذا انطلقت البنت إلى بيتها شديدة الغضب .

تعليق

يشير تريمير إلى أن استخدام نبات متسلق فى هذه الحكاية يجعلها شبيهة بحكاية جاك وحبة الفاصوليا، وهى حكاية للأطفال قائمة على أساس أسطورة واسعة الانتشار وجدت بين هنود أمريكا الشمالية وقبائل جنوب إفريقيا. وتقول الحكاية إن ابن امرأة أرمل قايض بقرة أمه بملء قبعة من حبات الفاصوليا، وغضبت أمه لذلك وألقت بحبات الفاصوليا من النافذة . وفى صباح اليوم التالى، نما ساق لحبة من هذه الحبات واستطال حتى وصل إلى السحاب، فتسلقه جاك، ولدهشته شاهد بلداً غريباً، وفيها دلته جنية إلى بيت العملاق الذى قتل أباه. ويقوم جاك بسرقة دجاجة العملاق وكانت هذه الدجاجة تبيض ذهباً؛ كما سرق قيثارة كانت تعزف بمفردها، وأكياساً مليئة بالجواهر، لكن العملاق اكتشفه أخيراً، فتعقبه فوق ساق الفاصوليا، لكن بمجرد أن وصل جاك إلى الأرض حتى قطع ساق الفاصوليا بفأس، فسقط العملاق ميتاً. (٤)

وإضافة إلى هذا، فإن الحكاية تتضمن بعض عناصر من حكاية ابنة يفتاح، وهى حكاية عبرية، وكان يفتاح قد خرج لمحاربة بنى عمون، ونذر للرب قائلاً: « إن دفعت بنى عمون ليدى، فالخارج الذى يخرج من أبواب بيتى للقائى عند رجوعى بالسلامة من عند بنى عمون يكون للرب وأصعده محرقة». وانتصر يفتاح، وحين عاد إلى بيته « إذا بابنته خارجة للقائه بدفوف ورقص، وهى وحيدة، ولم يكن له ابن ولا ابنة غيرها. وكان لما رآها أنه مزق ثيابه وقال: آه يابنتى، قد أحزنتنى حزناً وصرت بين مُكَدِّرِىَّ، لأنى فتحت فمى إلى الرب ولا يمكننى الرجوع». ونفذ يفتاح نذره وضحى بابنته قرباناً للرب (٥).

كذلك يشير تريميرن إلى أن الحكاية تذكرنا بقصة شق موسى عليه السلام للبحر الأحمر. وأن دودو هنا شبيه بالعملاق الذى يتشمم رائحة دم الرجل الإنجليزى، فيتبعه ويطارده .

ولكن ما تفسير هذا التشابه بين بعض حكايات الهاوسا وبين غيرها من الحكايات الأوروبية؟ .. هل هو وحدة المصدر الذى نادى به تيودور بنفى؟ أم « أن الظواهر الفولكلورية تنشأ فى البيئات البدائية المتعددة والمنفصلة تماماً بالطريقة نفسها وعلى المنوال نفسه، وإن اختلفت فى الجزئيات والتفاصيل باختلاف البيئات نفسها، كما أشار إلى ذلك الأستاذ فاروق خورشيد فى كتابه الموروث الشعبى. (٦)

إنه موضوع يحتاج إلى نظر الباحثين المختصين.

الهوامش

١ - راجع African Encyclopedia, Oxford University Press, 1974.

٢ - راجع The Oxford Companion to English Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford 1978.

٣- أرادت أن تطمئن أباها حتى لايظن أن القادمين ليسوا سوى جنود جيش جاء ليخرب مدينته، فيفر هارباً من المدينة.

٤ - The Oxford Companion to Endlish Literature, edited by sir Paul Harvey, 4 th ed., Oxford, 1978.

٥ - سفر القضاة، الإصحاح الحادى عشر، الآيات من ٢٩ إلى ٤٠.

٦ - فاروق خورشيد، الموروث الشعبى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، صفحتا ٢٠، ٢١.

التقييم الجمالى للنحت الأفريقى

د. عز الدين إسماعيل أحمد

يعد «ألبرت كومبسن بيرنز»، من مدينة ميريوت بولاية بنسلفانيا، من طليعة الذين أحسوا مبكراً بالنحت الإفريقى وبالقيم الكامنة فى طبيعته.

ولقد تعرف بيرنز على «بول جاليوم» و«توماس مونرو» وشاركهم الحماس والاهتمام بهذا الاتجاه الفنى الجديد فى العالم، وتعد المجموعة التى يقتنيها بيرنز من أجل المجموعات الفنية الموجودة للنحت الإفريقى فى الولايات المتحدة، ويحتوى الجزء الأكبر منها على أعمال فنية من منطقة تمتد من السنغال حتى أنجولا، ومن إفريقيا الغربية حتى السودان والكونجو «البلجيكى»، وتمثل هذه المجموعة المكونة من ١٢٥ قطعة فنية أعمال خمسين قبيلة مرتبة ترتيباً أبجدياً - ابتداءً من الأشانتيز حتى البورياس تمثيلاً صادقاً.

إننا لا نهدف من هذه الدراسة القيام بعملية مسح لهذه المجموعة أو وضع بعض الفروض والتخمينات ثم إثباتها وبلورة نتائجها فى قواعد جمالية يمكن إدراكها وتمييزها لكى نسلم بالأفكار المدروسة حول أهمية الفن الإفريقى. إننا نعتقد اعتقاداً راسخاً أن معظم الدراسات السابقة عن النحت الإفريقى قد أغفلت بعض الحقائق الجمالية، كالمرونة، التى أصبحت اليوم أكثر وضوحاً عن ذى قبل. وإذا أردنا أن نحدد موضوعنا تحديداً واضحاً فإننا نقول: إن النحت الإفريقى هو فن يعبر تعبيراً جمالياً وناضجاً عن الكرامة الإفريقية، وإذا عنّ لنا أن نصف الجمال الإفريقى فعلينا، إذن، أن نتفق مع «ليوستين» فى قوله: «إن الجمال هو تفوق الأشكال المختلفة ، أو على العكس هو تجسيد الأشكال المختلفة فى نموذج واحد..»

ومثل هذه العبارة لا تترك مجالاً للجدل حول مظاهر الجمال التى غالباً ما ترتبط بأنماط ثقافية معينة، وعلى هدى هذا الرأى الجمالى يمكننا تقييم الجمال على ضوء علاقاته الكلية بجميع مظاهر الطبيعة، وليس على ضوء المنعزل أو المحرف أو المبالغ فيه، وبهذا نحمل أنفسنا على تقبل هذا الفن بوصفه تجربة متكاملة..

والنحت الإفريقى يجب أن يرتبط بقيم جمالية - وهذه القيم سنتولى توضيحها فيما بعد - فإذا سلمنا منطقياً بهذه المقدمة التى تنادى بالفهم الجمالى للنحت الإفريقى إلا أننا يجب أن نحس ذلك تماماً.. إن تحديد معالم التجربة يتطلب منا القدرة على أن نحس إحساساً كاملاً بالموضوع الذى يثير اهتمامنا، وهنا يبدو واضحاً أننا سنضع فى اعتبارنا قدرة الإنسان على الرؤية وردود الفعل عنده للمنبهات الحسية، كما يجب أن نضع فى اعتبارنا، أيضاً، الصعوبة التى تنشأ من تصورنا لصورتين فى وقت واحد؛ فالصورة التى تتلقاها العين يفترض واقعيتها إلى حد كبير، أما الصورة التى يراها العقل عن طريق التخيل

فمن المحتم أن تكون بمنأى عن الواقع، وهى تتأثر بوضوح الوصف من ناحية، وبما نخلعه دائماً على الأشياء اللا مرئية من أوصاف مثالية. ونحن لا نستطيع أن نطابق أبداً بين هاتين الصورتين، وحتى لو أمكننا ذلك فغالباً ما تفسد علينا اللمعية فى انحراف الصورة.. وهذا التناقض فى التصور ينبغى تصفيته لو أردنا الرؤية بلا تحيز لشكل القريب أو المختلف أو الجديد، فإذا كنا نميل إلى التأثر بالشكل المثالى للجسم البشرى كما فى نماذج النحت الإفريقى ـ فإن عين الخيال سرعان ما ستعمل على أن تفرض هذه الصورة على العين المجردة، ونحس حينئذ أننا أكثر ارتباطاً بالصورة النموذجية المألوفة لأذهاننا، وأقل ارتباطاً بحقيقة الشىء الشكلية.. وحينئذ يكون الشىء الجديد محرماً وغير مرغوب فيه.

لقد ساهم النحت الإفريقى بقواعده التى انبثقت من طبيعته وقيمه الفنية أكثر من أية حركة ثقافية أخرى فى القرن الماضى فى خلخلة القواعد القديمة لعالم الفن. ولسوف نجد أنفسنا مندفعين إلى تقدير النحت الإفريقى فى غرب إفريقيا تقديراً واعياً إذا تحررنا من فكرة القبح والسخرية التى تأثرت بها نظرتنا السابقة.. ولكن من أين ينبع هذا الإدراك الواعى؟

يعلمنا «جون ديوى» أن هذا الشعور يولد عندنا حينما يدفعنا القلق من أجل تقييم الأشياء إلى الشعور والحاجة إلى الوعى، ويحدث الامتلاء من الامتزاج والتناسق للعناصر التى تكون نمطاً من الوعى تكمن أهميته فى التقدير المناسب لموضوعنا..

وحينما عرضت مجموعة «بيرنز» لأول مرة على الرأى العام اجتاحت كلاً من ألمانيا وفرنسا حمى الحماس لهذا الفن الحديث الاكتشاف، أما أمريكا فقد جاء حماسها متأخراً بعض الشىء عن أوروبا.. لقد نظر الناس إلى الفن الإفريقى، الذى كان مزيجاً من الأقنعة ذات الأشكال المختلفة والتماثيل النصفية الكاملة، لفترة من الزمان بوصفه مادة لا تصلح إلا لمتاحف الأنثروبولوجيا أو لهواة التجديد فى متاجر التحف المزيفة..

وعلى الرغم من أن المحلات ذات الشهرة قد تلكأت فى اقتناء هذا الفن القريب، إلا أن المدد لم يكن كافياً إذ لم يكن فى الإمكان طلب المزيد من إفريقيا. وفى هذه الأثناء كان «بول جاليوم» فى فرنسا، ومن قبله «ليو فروبنيوس» فى ألمانيا، يطالبان بمزيد من الفهم الواضح لفن الشعوب الإفريقية، ثم أصبح واضحاً أن هذا الإنتاج الفنى الجديد ينبغى له أن يقدر من وجهة نظر منصفة على الأقل..

ولقد أثار هذا الجانب المميز بين التراث الثقافى فى القبائل شبه المجهولة فى وسط غرب إفريقيا عاصفة من الاهتمام فى الأوساط الثقافية فى العالم الغربى..

أما الفن هناك الذى عضه الجوع والشوق إلى أفكار جديدة طازجة فقد تغذى منه وارتوى، وقد كان الفنانون فى أوروبا منذ عصر النهضة الأوروبية حتى عصر التاتريين فى القرن التاسع عشر يستلهمون روح الغرب فى خلق الأعمال الفنية العظيمة، ابتداءً من «مايكل انجلو» و«سيلين» حتى «رودين»، ثم أصبح واضحاً، فيما بعد ذلك، كما لو أن كل الأفكار الجديدة قد استهلكت ونضبت، وربما ساد الاعتقاد بأن أوروبا تعانى أزمة من أزمات السقوط والانهيار.. وأصبحت الحياة ترزح تحت وطأة التقاليد الجامدة، حتى أن الفنانين الموهوبين لم يستطيعوا أن يكونوا أكثر من فنانين مدرسيين..

ولطالما أعلن علماء الأنثروبولوجيا أن هناك حضارة عريقة وحياة غنية مطمورة بين أطلال هذه الإمبراطوريات المندثرة فى التراب.. إلا أن النحت الإفريقى قبل أن يكشف الغطاء عنه لم يكن يثير أى نوع من أنواع الاهتمام، حتى أن الفنانين لم يستمعوا ويصدقوا لما يقوله الأنثروبولوجيون، ثم أصبحت إفريقيا فجأة المصدر الذى يغترف الفنانون منه الإلهام.. وكان على كل من يبحث عن أصالة الفطرة أن يتجه إليها.

وتضم مجموعة «بيرنز» أشكالاً نادرة ونماذج من أعمال قبائل الجابون، وموبنجو والياشنجو والبالو، والسينافو ومن السودان الفرنسى والكونجو.. ولا يمكن مقارنة هذه المجموعة بأية مجموعة أخرى فى أى مكان بوصفه فناً صامتاً، ولكنه مليء بالحركات والرموز باعتباره فناً كاملاً. ونظرة واحدة تجعلنا نلاحظ تفوق كثير من الفنانين الإفريقيين فى تحقيق أهدافهم بوسائل بسيطة كالمساحات القليلة المكونة من عدة أجزاء أنجزت بإحساس تام بالتوازن فى النحت. وهنا وهناك يتناثر تعبير جمالى متناه فى الوضوح، وبعض تفاصيل موحية وشىء من التطويل المذهل، والأوضاع القريبة، والتحكم التام فى الحركات؛ كل ذلك يبدو من خلال العلاقة الدقيقة بين القوالب المتشابهة بحيث يخيل للمرء أ ن هناك شيئاً أكثر من مجرد المهارة الفنية تنبض فى هذا الفن.

وينقسم النحت الزنجى فى إفريقيا الغربية إلى:

١ ـ الأشكال المطولة والأكثر رقة.

٢ ـ الأشكال التذكارية المعقدة والأكثر صلابة.

وكلا النموذجين ينفذ بالطريقة نفسها؛ فالفنان يجلس على مقعد منخفض واضعاً أمامه كتلة الخشب التى يستخدمها فى فى تجسيم الشكل الذى يريده، وهو يبقيها فى الوضع الذى

يريحه ممسكاً بها بيديه وقدميه؛ فيد تمسك بكتلة الخشب بينما تقوم الأخرى بالتقطيع بواسطة سكين حادة جداً. وتبدو المهارة والموهبة الطبيعية فى الخطوات الأولية، وأحياناً يستعمل الفنان أزميلاً حاداً وقلامة لكى يأخذ الشكل المنحوت الخطوات التالية، وبعد ذلك يقوم الفنان باستخدام القادوم، وآلة تشبه الفأس ذات حافة حادة جداً.. ويبدو أن السرعة الفائقة شىء ملازم لعمله..

ويفضل البعض أن يترك القادوم واضحة على سطح الشىء المنحوت، كما هو الحال عند فنانى قبيلة «اليامبول» الذين يعيشون فى لومالى جنوب ستانلى فيل فى الكونجو..

أما الآخرون الذين يتمسكون بتقاليدهم الخاصة فإنهم يفضلون صقل أعمالهم بصورة توحى بالتفانى والحب للعمل.. العمل الفنى؛ ولهذا ظهر إلى الوجود النحت الإفريقى على الخشب. ويوجد تمثال مصمم لامرأة فى نصف الحجم الطبيعى الإنسانى، من السودان، وهو غاية فى الروعة، ويبلغ على وجه التقريب أربعين بوصة طولاً، و٥٠ بوصة عرضاً، وهو مصنوع من كتلة صماء، من خشب الموجنة على ما يبدو، وربما بلغ وزنه ٧٥ رطلاً. والتمثال لامرأة جالسة وهى تحمل على رأسها إناء ليكمل شكل الرأس ذاتها عن طريق خطوطه العكسية شبه المخروطية، أما الوجه كله فهو كمثرى الاستدارة، وهو مقسم طولاً إلى منطقتين تشمل كل منهما واحداً من الخدين، وكل منطقة تكرار لشكل الوجه الكمثرى كله، أما الأذنان فتقفان منتصبتين خارج محيط الوجه بزوايا حادة؛ فكأنما تخفف من تأثير شكل الوجه والترفق البيضاوى، أما الصدر والسرة والركبتان فإنهم بمثابة جزء من ضربات إيقاعية مسموعة تنحدر من أسفل الذقن إلى الركبتين مكونة منطقة سداسية الشكل، تشبه كرة من حديد.

إن النموذج الجالس القرفصاء قد أنجز بمهارة توحى بمضى الاكتمال المتناهى الذى يتميز به حقاً ذلك الشكل، أما المساحات المفرغة وخاصة التى بين الذراعين فقد نحتت بإحساس بالتناسب بما يتلاءم مع هذه الكتلة الصماء، وهى لا تكمل الذراعين والصدر فقط؛ ولكنها تدخل إليهم الضوء الكافى بحيث لا يصبح الشكل مجرد كتلة فنية. أما قبيلة البونو فى فولتا العليا فإنها تقدم مثالاً آخر نادراً للنحت الإفريقى «معرض بيرنز»، وهو عبارة عن نموذج منحوت بامتياز يمثل رجلاً وامرأة جالسين، ويبدو فيه بوضوح الرفض الصريح للأحجام الثقيلة التى توجد فى أماكن أخرى من إفريقيا.

ولقد كشف الفنان عن إحساس مرهف بالرشاقة فى نموذجه المتعدد الزوايا والذى يشبه القلم الرصاص، وكل من المرأة والرجل جالس يحيط به جو ملكى، أما الأجسام التى تشبه أنبوبتين رفيعتين فقد أمسكتا ببعضها بواسطة أيدى وأرجل كالأنابيب أيضاً.

هذا بينما تشبه العيون ماسات لها انعكاس على السرة والصدر.. والوجه ذو أنف طويل كوجوه التماثيل المصرية القديمة، وهو مرتفع بعظمة ملكية على أكتاف عليها نير كالذى يوضع على كتف الثيران.. والفنان لا ينظر دائمًا إلى الكتل والأحجام نظرة النحاتين؛ ولكنه يرى المساحات المفرغة بعين خيالية قبل أن ينحتها بما يمليه عليه الواقع.

كذلك نرى ونلاحظ أن تصوره للأشياء وإحساسه بها غالباً ما يسبق عملية النحت ذاتها، وهو لذلك يقوم بحفر لخطوط الضوء أكثر من نحت كتل من الخشب، وقد وجد لـ «قبيلة البانالالا» فى الكونغو نموذجًا منحوتاً لرجل، وهو موجود الآن فى متحف الجامعة بمدينة فيلادلفيا، وهو يمثل عجوزاً ما إن تراه حتى تتذكر هذه الأبيات من قصيدة ت. س. إليوت التى يقول فيها:

نحن الرجال الجوف.. شكل بلا مضمون

ظل بلا لون.. قوة مشلولة

وإيماءة بلا حركة

قوة مشلولة.. إنه أبلغ وصف يعبر عن شكل ينقصه الكمال الذى يتمثل فى ضخامة معظم أشكال النحت الإفريقى؛ فهو من هذه الناحية النقيض العام لها وهذا ما يثير اهتمامنا الكبير به، ومن خلال سلاسل وخطوط كالخيوط قد حفرت جيداً على الخشبة، يتطلع إلينا المخلوق العنكبوتى الذى يشبه بصورته رجلاً طاعناً فى السن، فالتجاعيد بصورة متلاصقة لا تنتهى وهى تتبلور وتجد نفسها فى شكل رأس ووجه وأضلاع كثيرة ومتعددة وشبيهة بالخطوط العربية المحفورة على مغزل قديم، ثم على السيقان، ثم بصورة واضحة على أقدام غضروفية وهذا التكنيك تأكيد للنظرة الواعية التى يرى بها الفنان المساحات التى تتخلل العمل الفنى. وهذا الشكل ينبغى أن يقوم على أساس مناطق الضوء والمساحات المفرغة التى تتخلله، لا على أساس أن له ملامح وعضلات لا تشبه بحال من الأحوال جسم إنسان سليم قوى البنيان.. إنه حقاً:

«شكل بلا مضمون، إيماءة بلا حركة».

أما الشكل الرابع وهو لمقعدين من الخشب من أعمال قبيلة «الابو» فى نيجيريا، وهو معروض أيضاً، فى متحف الجامعة بفيلادفيا، فإنه خلاصة تقييمنا لعملية استخدام المساحات

المفرغة عند بعض النحاتين فى إفريقيا الغربية، ولقد اعتدنا أن نربط نيجيريا بالأعمال البرونزية والنحت على المعادن.. ولكن هذا المثال طراز آخر من النماذج البسيطة المنفذة على الخشب، وهو على العكس من كل الأمثلة السابقة التى حللناها يوضح بدقة تصميماً هندسياً نفذ بدقة رياضية تامة، أما المقعد ذاته الذى نحت من جذع شجرة متين فهو يثبت صدق الرأى القائل بأن النحات الزنجى يهمل أحياناً الكتل ويفضل عليها المساحات المفرغة حيث تتخلل بقع من الضوء التكوين كله». إن رهافة نموذج المقعدين أتاحت للفنان فرصة تسلسل زخرفى بسيط كالخطوط والقضبان التى نظمت بتوازن «سيمترية». ولقد عرف «صمويل چونسون» هذه النماذج حينما عرف الشغل اليدوى قائلاً: «إنه شىء متشابه أومتقاطع على فترات متساوية» حيث تتداخل الأجزاء المفرغة بين هذا التقاطع كما هو الحال فى التكوين الهندسى هنا، وهو بعكس الفتحات التى توجد فى أعلى أبراج القلعة التى صورت فى المخطوطات الأيرلندية، وهو ليس نسجاً عربياً أو متداخلاً.. إنه عبارة عن قضبان متداخلة كالقضبان الحديدية فى النوافذ الزجاجية، صلبة ومتماسكة، ولكنها مع ذلك تسمح للضوء بأن يتخلل هذا الفراغ..

إن المرء لا يستطيع إلا أن يتأثر بعمق بهذا القدر من التشويه وبقيمته الموجودة فى الأقنعة الإفريقية.. لأننا قد تعودنا على أسلوب واقعى مثالى فى النحت؛ ولهذا نتراجع بذعر حينما نواجه بهذا الخروج الصارخ على الطبيعة الذى يتمثل فى الأقنعة والأشكال الجنائزية. ويحتوى معرض «بيرنز» على مجموعة كبيرة من الأقنعة من مناطق الباكويل، والأوبانكى، والكونج، والجابون تمثل قبائل الدان الماپونحو، والباكوتا. وكذلك نماذج أخرى رائعة من «البابوباس». ويمكننا أن نقبل الاتجاه الذى يرمى إلى تصميم وتجسيم هذه الأشكال، فقط، إذا وضعنا فى اعتبارنا الدور العشائرى لكل من هذه الأقنعة، أما اعتبارها فناً شعبياً فهو أمر واضح ومنفصل..

وأحياناً تبدو الملامح والتقاطيع فى الأقنعة مشوهة أو مبالغ فيها لدرجة أنها تترك المرء يتشكك فى النقطة التى يبدأ منها التركيب الإنسانى أوالحيوانى، أو الأشكال المجردة والنقطة التى تنتهى إليها... ولهذه الأقنعة، أحياناً، عيون شرقية مستطيلة كما فى أقنعة «مايخو»، وشعر مستعار غريب، وقرون غزال يشبه الماعز، وأشكال متنوعة، وأشكال تشبه الطير وكل واحد منها مزين ومثير للاهتمام، وأحياناً تقوم الأذرع المرفوعة بوظيفة سريالية، وأحياناً أخرى يصمم القناع بحيث يوحى بأن طائر «السينافو» مزدوج، وكذلك الحال مع فرس النهر أو أى حيوان آخر محلى.. فى كل حالة يشاهد المرء المعنى الرائع للنماذج الفنية فى التصميم المنحوت..

وتمتاز أقنعة إمبراطورية الكونج بالألوان المرحة المتعددة، فمن أصفر إلى أحمر إلى أبيض وأزرق، وتتداخل النماذج مع بعضها برقة رياضية إلا أنها لا تصل إلى الشكل الأوروبى الذى يتأثر بالثقافة الرفيعة؛ لأن الفنان الإفريقى الذى يخلص لثقافته لا يحاول أبداً أن يقلد ثقافات البلاد الأخرى، وحينما يضطر إلى التقليد فإن فنه سرعان ما يفقد طابعه الذاتى، هذا بينما تحصل قبائل «الآبو» فى نيجيريا على تأثير مماثل بإحاطة تجاويف الأعين المفرغة بعصابة من اللون الأحمر الغامق.. إننا لا يمكن أن نتصور إمكان وجود مجموعة من النحت الإفريقى أكثر تناسقًا من هذه المجموعة؛ فهى تضم أعمالاً «برونز، بينين، وأنواطاً، ومعالق، وكؤساً من الحفر».. والمجموعة، أيضاً، تغطى المناطق الجغرافية والفترات الزمنية بما يحقق التوازن، ويرجع تاريخ بعض القطع إلى القرن الثامن عشر، ولنترك الآن هذه المجموعة الفنية بهذه المواد الفنية لنختتم بحثنا، ولكن هناك جواً خاصاً لا زال يرفرف حواليها، فقد تعمد الدكتور «بيرنز» أن يعلق على جدران الغرف التى تضم مجموعة لوحات من الأعمال لمورليانى وبيكاسو وماتيس وباسنر وكلى.. ودبلا فرانزى وألترب وأفرو..

وكثيراً ما كنا نلاحظ مدى انعكاس النحت الإفريقى فى أعمال كثير من الفنانين؛ ففى أعمال موريليانى نلاحظ التحويل فى الرقبة وفى الأنف، والتبسيط فى البروفيل، والأطراف المنحدرة التى أخذها عن فن النحت فى جابون.. أما فى أعمال بيكاسو - حتى وإن أنكر هو ذلك دائمًا - فالشكل ذو الزوايا المتعددة فى النماذج ذات الأشكال المسطحة مألوف فى أسلوب النحت عند قبائل عدة فى إفريقيا. وكذلك فى أعمال باسنر، يبدو الشبه فى الأجساد المنتفخة، وكذلك نستطيع أن نلاحظ تفاصيل الشبه فى تكوين الصورة والملامح وشكل الصور كما فى لون الجلد، أما فى أعمال «كلى» فإننا نلاحظ تداخل المساحات ذات الزوايا وإعطاء التأثير الغريب عن طريق المزج بين الألوان، ويحتمل أن يكون قد أخذ هذه الطريقة عن النحت الإفريقى عن طريق «بيكاسو». كما نشاهد منذ الرحلة الأولى فى نحت «لبشتز» زوايا متشابهة وتكعيبية صريحة، وهذه الصلات لا يمكن التغاضى عنها فى رسوم بيكاسو كما هو الحال فى لوحة «البنت والديك»، أو فى «جرنيكا» وهى ليست موجودة فى معرض «بيرنز»، ونحن لا نريد أن ندعى هنا أن أحداً من هؤلاء الفنانين قد نقل نقلاً حرفيًا عن النحت الإفريقى فهم يؤمنون أن الفنان الصادق

لايفعل ذلك أبداً، أما الذى يعنينا، حقاً، فهو التأكيد على أن نوعاً معيناً من التأثر بفن النحت الإفريقى قد انعكس على فن الرسم فى العالم الغربى، وأن عدداً من أحسن الفنانين المعاصرين قد ساهموا فى تكريم هؤلاء الفنانين الشعبيين فى العالم الأسود بأن تأثروا بهم ربما بدون وعى منهم، ولقد وقعت الملامح الرئيسية للنحت الإفريقى على العالم وقع الصاعقة؛ فقد كان النحت فى ذلك الوقت منحصراً فى قوالب مرسومة وقواعد لا يمكن الخروج عنها، ولم يكن النحت وحده هو الذى يعانى من ذلك الحال بل كانت الموسيقى والرسم أيضاً، ولكننا اليوم نلحظ تأثير هذين النمطين من النحت الإفريقى. إنى أراقب باهتمام عملية الاقتراب والفهم لهذه القيم الشكلية الباهرة التى تنعكس على الأعمال الفنية لعصرنا، فإذا كان كل ما لاحظته فى هذا الصدد صحيحاً - وأنا أعتقد اعتقاداً راسخاً أنه كذلك - فإننا حينئذ لا يكون أمامنا مجال للشك حينما نعلن، بلا تواضع، أن الفن الإفريقى قد خلق مرحلة جديدة فى الفن الأوروبى الحديث، وأن نعلن، أيضاً، بمزيد من التواضع والفهم بإخلاص، أن روح الإنسان المعاصر سوف تظل تقتات من مائدة الحضارة الزنجية..



الأساطير العربية
وأدب شعوب آسيا المركزية

أ. د. شاه رستم شاه موساروف *

من المعلوم أن إبداعات الشعوب الشفاهية، من الرواية والشعر والقصة، قد لعبت دور قاعدة رئيسية فى نشوء كتابة الأدب، وتناول الشخصيات الأسطورية، التى أصبحت فى الأدب المكتوب رموزًا خالدة.

ولقد خلصنا، بعد الاطلاع على الروايات والحكايات والقصص والأشعار الشعبية الشفاهية، إلى أن الأساطير، والمعتقدات الغيبية الراسخة، والعلاقات ما بين التخيلات الأسطورية والتفكير الفنى، قد بسطت نفوذها الإيجابى على كتابة الأدب بأنواعه المختلفة. وأدى ذلك إلى انتشار الأساطير، عن طريق الأشعار الشعبية الملحمية، فى الأدب المكتوب؛ ولذا تستهدف نظرية الأدب دراسة هذه التقاليد الأسطورية.

هنا، ينبغى الإشارة إلى أن الأساطير العربية قامت بإغناء الأدب الأوزبكى المكتوب، وتطوير أساليبه الروائية، كما لعبت دورًا كبيرًا فى نشوء الكثير من العلاقات بينه وبين أدب الشعوب التركية.

إن الأساطير التى حددت مكانها الخاص فى أدب شعوب الأتراك تنقسم إلى ثلاث مجموعات، هى:

١ ـ الأساطير الخاصة بالقبائل التركية القديمة.

٢ ـ الأساطير الكلاسيكية التى كانت لدى شعوب آسيا المركزية التركية.

---

* نائب رئيس جامعة طشقند الحكومية للدراسات الشرقية.

٣ ـ الأساطير الآسيوية المركزية التى أخذت بدايتها من الأساطير العربية الإسلامية.

هنا، يمكن ملاحظة أن الأساطير العربية تركت أثرًا إيجابيًا فى أساطير شعوب آسيا المركزية، وفى كتابة الأدب لدى هذه الشعوب.

وبدراسة الأساطير العربية المعنية، وتتبع منابعها، يمكننا تقسيم مراحل نشوئها تاريخيًا على النحو التالى:

أ ـ الأساطير العربية فيما قبل الإسلام.

ب ـ الأساطير العربية فى العصور المتوسطة، أو مرحلة تكوين الأساطير الإسلامية (القرن السابع الميلادى).

جـ ـ مرحلة تطور أو اكتمال الأساطير الإسلامية (القرنين الثامن والتاسع الميلاديين).

وجدير بالذكر، أن انتشار الأساطير العربية بين شعوب آسيا الوسطى (المركزية) متعلق، مباشرة، بافتتاح العرب لهذه المناطق، ودخول شعوبها فى الدين الإسلامى. وقد أدت الروايات والحكايات والقصص والأشعار العربية الشعبية الشفاهية، مثل: الأساطير العربية القديمة، والمبتدعات والأساطير من الحديث النبوى الشريف ومن قصص الأنبياء.. إلخ - إلى إغناء دائرة أساطير هذه الشعوب، وتبدت برؤية جديدة، تنطلق من الموضوعات الأدبية فى الأدب التركى العربى الإسلامى. وبهذه الطريقة تشكلت سلسلة أساطير القرون المتوسطة.

ولقد دخلت الأساطير العربية ساحة أدب شعوب آسيا المركزية عن طريق العوامل التالية:

١ ـ أنشطة المبدعين فى الأدب الشعبى (الفولكلور).

٢ ـ الآيات القرآنية التى تحتوى على مغزى الأساطير العربية الإسلامية.

٣ ـ مؤلفات العلماء والأدباء العرب فى مجالات التاريخ والجغرافيا والأدب والبحوث العلمية.

٤ ـ مجموعات الحكايات العربية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية العربية.. إلخ. باعتبارها منابع رئيسية.

ويعد الأدب المكتوب لشعوب آسيا الوسطى، مثل: الأوزبك والقازاخ والقرغيس والتركمان والقاراقالباغ والتاجيك، مصدرًا أساسيًا للأدب الأسطورى؛ إذ نعثر داخل هذا الأدب على الكثير من الأساطير العربية التى تتعلق بكيفية الخلق والتكوين، وأسباب هبوط الإنسان على الأرض، وابتداء الحياة الدنيا، والفناء والبقاء، والجنة والجحيم والسماء (سبع سماوات طباقًا).. إلخ. وكذلك الأساطير الخاصة بمولد آدم وحواء، وخلق النباتات والحيوان وغير ذلك.

بل إنه ، بالاعتماد على الأساطير العربية ، تم إبداع الكثير من المؤلفات ، مثل : «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغارى» و«هبة الحقائق» لـ «أحمد بوغنائى» و«قونا دغوبيليك» لـ «يوسف خاص حاجب» .

ومن الممكن دراسة «ديوان اللغات التركية» لـ «محمود قاشغارى» ، اعتمادًا على الأساطير العربية والفولكلور العربى ، بالطريقة الآتية :

١ ـ الإبداعات على أساس الروايات والقصص والأشعار الفولكلورية العربية .

٢ ـ الشروح والإيضاحات التركية المأخوذة من نماذج الفولكلور العربى المستند إلى أساس إسلامى مقدس ، مثل : القرآن الكريم ، والحديث النبوى .

٣ ـ الشخصيات الأسطورية ، وتطور الحوادث فى روايات وقصص شعوب الأتراك ، من زاوية تأثير الفولكلور العربى عليها .

وقد تمت الإفادة بداية من الأسلوب الفنى للإبداعات الإسلامية ، بوصفه جامعًا للتقاليد الأدبية الواردة فيما بين القرنين : العاشر والحادى عشر الميلاديين . وهذا الأسلوب وجد انعكاسه فى مؤلفات أدباء وشعراء القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (خلال ثلاثة قرون) ومنهم : أحمد ياسّاوى وتسكّاكى ولطفى وحافظ الخوارزمى ومليشى نوائى وبابور وعبد الرحمن جامعى ومشرب والشاعرة نادرة وعويسى وعنبر آتين ومخمور ومقيمى وفرقت ومختوم قولى وغندليب وبردق والشاعر القازانى آباى .

ونقع فى مؤلفات هؤلاء الأدباء والشعراء على رموز الأنبياء والأولياء وغيرهم ، مثل : نوح عليه السلام ، والخضر عليه السلام ، وعيسى المسيح عليه السلام ، ويونس عليه السلام ، وداود عليه السلام ، وسليمان عليه السلام ، وإلياس عليه السلام ، والإسكندر ذى القرنين ، وشداد ، والنمرود ، وعوج بن عنق ، وهاروت وماروت .. إلخ . حيث يرمز نوح عليه السلام إلى الحياة الطويلة ، وإلى حفظ الحيوانات ومخلوقات الله وقت الطوفان العظيم ، ويرمز الخضر عليه السلام إلى أن الماء هو مصدر الحياة ، كما يرمز عيسى المسيح وإلياس عليهما السلام إلى الحياة الأبدية .

نحو رصد دقيق لتحولات وتنويعات نوع أدبي شعبي «الفوازير»

جمـع وتدوين : محمد حسن عبد الحافظ
مناطق الجمع : أسـيوط - القاهـرة

١ - أبُوْيَا بَنَالِي قَصر مَقْدَرْشِ اَعِدْ شبَابِيكُه.

* غُرْبَالْ السِيْرْ . (١)

٢ - خَالْتَكْ سُنْدُسْ قَافْلَهْ الْبَابْ وِ بْتُرقُصْ.

* القرية. (٢)

٣ - صَحَنِ زَلَقْلَقْ لاَ يِمِيلْ وَلاَ يِتلَقْلَقْ.

* الْقَمَرَة (= القمر) . (٣)

٤ - أبُويَا بَنَالِي قَصرْ مَا يِسَعْنِيشْ اَلاَّ وَحْدِي.

* الْجَلَبِيَّة (= الجلباب) . (٤)

٥ - أبُوْيَا بَنَالِي بِبَتْ تَلاَتْ تِدْوَارْ وِفْ آخْرُه مْرَايَه.

* الصَابِعْ (= الإصبع) . (٥)

٦ - رُبْعْ كِيلُو بَرْسِيمْ رَشِ الدُّنْيَا وِالدِّيْنْ.

* النُّجُوْمْ . (٦)

٧ - كدّ الصُبَاعْ وِلِيْهَا بَاعْ.

* الإبْرَةْ . (٧)

٨ - كدّ النَمْلَةْ وْ تِعْمِلْ عَمْلَة.

* رَاسْ عُوْدِ الْكِبْرِيْتْ . (٨)

٩ - كدّ الْكَف وِتْمَوِّتْ أَلْفْ.

* الْفَلاَّيَةْ . (٩)

١٠ - كدّ الْبِيْضَةْ وْ تِمْلاَ الأُوْضَهْ.

* كُبَّايِةِ النُّوْرْ (= اللَّمْبَةْ) . (١٠)

١١ - كدّ الْكَفْ وِتْلِفْ الدُّنيا لَفْ.

* الراديو الترانزستور.

١٢ - كُلْ مَا تَاخُدْ مِنْهَا اتْزِيدْ.

* الْفُحْرَةْ / النُّقْرَةْ (= الحفرة) .

١٣ - طَيْرِ طَارْ، مَعَ الْكُفَّارْ، عيُونُه سُوْدْ وْقَلْبُهْ نَارْ.

* الْبُنْدُقَةْ (= البندقية) .

١٤ - طَبَقْ بْنُوْرْ لَوْ وَقَعِتْ مِنْهْ حبَايَة تْبُوظْ.

* السَّاعَةْ . (١١)

١٥ - حَاجَةْ لَماَّ تِملاَهَا لاَ تزِيدْ وَلاَتَنْقُص.

* السَّاعَةْ.

١٦ - حَاجَةْ إنْ كلْتهاَ كلّهاَ تعِيش، وإنْ كلْت نُصّهاَ تمُوتْ.

* السِمْسِمْ.

١٧ - قَصَرْ مْدَوّرْ، منْ جُوّه أَحْمَرْ، ومِنْ برّه أَخْضَرْ، وِعساكْره سُودْ، ومِفْتاحه حدِيدْ.

* البطيخة.

١٨ - حاجة بتْلات عُيُونْ ورِجلْ.

* إِشَارِة المْرُورْ.

١٩ - كلِمَةْ، حتّهْ منْهاَ تمُوتْ، وحتّه منْهاَ بلَدْ جمِيلَةْ .

* السّمَكَةْ . (١٢)

٢٠ - مَرْكَبْ غوَازِىْ جَايّةْ تْطَاطى.

* الزَرَازِيرْ (= العصافير) . (١٣)

٢١ - حَاجَةْ معَاك تَخبيْنَه رفِيعَةْ طوِيله قَصِيرَهْ.

* دَرَاكْ (= ظلّك).

٢٢ - شَى طَوِيلْ طَوِيلْ ومَالهشْ درَا.

* البِيرْ (= البئر). (١٤)

٢٣ - مَغَارَةْ جُوّاهَا نَاس بِيضْ ووَاحْدَهْ بِتْرقُصْ.

* الْخَشْمْ (= الفم).

٢٤ - اتْنِين وِتَلاَتِينْ كُرْسِى وْ طَرَابيزَه.

الأسنان واللسان . (١٥)

٢٥ - حَاجَةْ، اسْمَهاَ زَىّ لُونْهاَ.

* البيضة.

٢٦ - مَرْكَبْ جَايّه منْ بعِيدْ ملْيَانَه عبِيدْ سُودْ.

* غيط البتنجان (= الباذنجان).

٢٧ - أَرْبَعْ صوَابعْ وَالإِبْهَامْ، مفْهُومش لحْم وَلاَعْظَامْ.

* الجوِينْتى (الجوانتى) . (١٦)

٢٨ - سَاهْيَهْ وْدَاهْيَهْ وْعُمْرَهاَ ماَ تِخْلَصْ.

* اللّبَانَةْ. (١٧)

٢٩ - حَاجَةْ ليْهاَ صوَابعْ مَالْهَاشْ كَف.

* البيَانُو.

٣٠ - اسْم حَيَوَانْ، النُّصْ الأول اسم إنسان، والنُّصْ التّانى مِنْ منْتجات الألْبانْ.

* سِيّد قِشْطَةْ.

٣١ - شَىْ جاَىْ مِنْ بَعِيد، جاَىْ بِطبْل وزَمَامِيرْ. (١٨)

* القَطْرْ (= القطار).

٣٢ - شِىْ شِىْ ضرَبِ الْقُطّةْ فَسِى.

* العَيْشْ الشّمْسِى. (١٩)

٣٣ - حَاجَةْ تشِيلْهاَ وِتْشيلكْ.

* الْجَزْمَةْ (= الحذاء).

٣٤ - مربع أ ب جـ د، (جـ د) أكبر من (أب) فكيف ذلك.

* (الجد) أكبر من (الأب).

٣٥ - كَامْ نُقْطَةْ فْ (بَرْمِيلْ الزّيْتْ).

* تمَنْ نُقَطْ (= ثمانى نقاط).

٣٦ - عَكْسْ (بلُونْناَ).

* نَشْفُوناَ.

٣٧ - أَمَرَ أَمِيرُ المؤمنين بحَفْرِ حُفْرَه كبِيرَة فِي الصَّحْرَاء، كَمْ (رَاءْ) فِى ذَلِكْ؟

* كلمة (ذلك) ليس فيها حرف الراء.

٣٨ - عَكْس(نجُومْ).

* نُقْعُدْ.

٣٩ - إِيه العلاَقَةْ بيْنْ القَصَبْ ومِتْرُو الأَنْفَاقْ؟

* لتنين بيخشوا المعصرة. (٢٠)

٤٠ ـ قاضيتها، ما رأيك فى امرأة تزوجتها، هى أمى، وأنا ولدتها.

* هناك قاض اسمه (تها)، تزوجته امرأة، هى أم المتحدث، وهو واد (أى ابن) تها.

٤١ ـ إيه الفرق بين الفيل والنملة؟

* رجل الفيل (بتنمل) لكن رجل النملة (مبتفيلش).

* أنت (كفيل) بكذا، لكن مش (كنملة) بكذا.

* فيه أغنية اسمها (فيلينج)، ومفيش أغنية اسمها (نملنج).

* فيه دوا اسمه (كوزافيل)، ومفيش دوا اسمه (كوزا نملة).

٤٢ ـ ماذا يوجد فى آخر الدنيا؟

* حرف الألف.

٤٣ ـ إيه الفرق بين البطة والوزة؟

* الواحد ممكن يحلق (زلبطة)، ومش ممكن يحلق (زلوزة).

* الوزة الشيطان (وزها)، لكن البطة الشيطان (مبطهاش).

* الواحد بيشترى (بطانية)، لكن مبيشتريش (وزانية).

٤٤ ـ إيه العلاقة بين الحمار واللبن؟

حمار بالإنجليزى يعنى (دونكى)، نقسمها نصين يتبقى (كى)، و كى لما نترجمها للعربى يعنى (مفتاح)، واحنا عارفين إن (الصبر «مفتاح» الفرج)، ناخد كلمة الصبر، علشان نفتكر إن («الصبر» جميل)، نسيب كلمة (الصبر)، وناخد كلمة (جميل)، فيه ممثل رسمه (جميل راتب)، نشيل كلمة (جميل)، وناخد كلمة (راتب)، نشيل منها (البه)، يتبقى (رات)، (رات) لما نترجمها للعربى يعنى (فار)، إيه هوه اللى (فار)؟ اللبن!

٤٥ ـ إيه العلاقة بين الديناصور والصعيدى الذكى (أو الفلاح الذكى)؟

* لتنين انقرضوا.

الهوامش

* جمعت هذه المجموعة من مدينة أبوتيج وبعض قراها، غير أن بعضًا قليلاً منها يعود مصدره إلى المدن الكبيرة (كالقاهرة)، وقد تنوعت أعمار قائلى هذه الفوازير بين الأطفال والشباب، وقليل جداً منها للشيوخ. غير أن المجموعة الأخيرة، ابتداءً من الفزورة (٣٧)، يعود مصدرها الأساسى إلى الشباب، وهى تتسم بالطابع المدينى، أكثر من اتصالها بعالم القرية، لكنها تنتقل إلى الريف بسرعة فائقة مع بعض التغيير، ونحن، هنا، نقدم هذه المجموعة الأولية، بكل ما تحمل من تنوع ومغايرة، آملين أن نقدم رصداً تحليلياً دقيقاً، فى النهاية، عندما تجتمع ذخيرة حية منها، كبيرة وكافية، عبر حلقات نبدأها بهذه المجموعة.

(١) غربال السير: هو الغربال الذى يستخدم لتنقية الحبوب كالقمح، والفول. وهناك أنواع أخرى للغرابيل؛ مثل الغربال الفارط، وغربال السلك، والغربال الشاش (أى الغربال الحرير).

(٢) قافلة: اسم فاعل من (قفل)؛ أى أغلق.

(٣) صحن: طبق.

ـ لا يتلقلق: لا يهتز.

ـ القمرة: أى القمر، وتؤنث عندما تقترن الكلمة بوصف الفتاة، يقال «بنت زى القمرة».

(٤) ما يسعنيش الا وحدى: لا يسع غيرى.

(٥) تلات تدوار : ثلاثة أدوار.

(٦) ربع كيلو برسيم: أى مقدار ١/ ٤ كيلو من تقاوى نبات البرسـيم، وهى تقاوى صغيرة الحجم. ومن ثم، اقترن تشبيهها هنا بصغر حجم النجوم المنتشرة فى السماء، على نحو ما نراه بالعين.

(٧) كد : مثل؛ مقدار؛ حجم؛ وزن؛ طول؛ اتساع؛ مساحة ... إلخ .

- الصباع : الإصبع.

- ليها : لها.

- باع : الباع هو الخيط اللاحق بالإبرة.

(٨) عملة : أى مصيبة؛ حادثة كبيرة؛ عمل يتصل بالخطأ.

(٩) الفلاية: نوع من الأمشاط خاص بتنظيف الرأس.

(١٠) تملا : تملأ، تنشر.

- الأوضة : الحجرة.

(١١) تبوظ : تفسد، تخسر.

(١٢) حته : جزء، قطعة صغيرة.

(١٣) غوازى : جمع غازية، وهى الراقصة.

- جاية : تأتى، آتية.

- تظاظى : تصرخ، تصدر صوتاً جماعياً.

(١٤) مالهش : ليس له.

- درا : أى الظل.

(١٥) اتنين وتلاتين: اثنان وثلاثون.

- طرابيزة : (ترابيزة)، منضدة.

(١٦) مفهوش : ليس فيه.

(١٧) ساهية : خبيثة، لئيمة.

(١٨) زمامير : جمع زمارة، وهو المزمار البلدى.

(١٩) العيش الشمسى : نوع من الخبز تشتهر به منطقة الصعيد عموماً، وغيره البتاو والفطير الرقاق.

(٢٠) بيخشوا : يدخلون / يدخلان.



احتفالية الختان في مصر عبر التاريخ
العادة ـ المعتقد

د. شوقى عبد القوى حبيب

تذخر الاحتفالات الشعبية، عادة، بكثير من المعتقدات التى تدخل فى المكونات الشخصية والنفسية لأفراد هذا الشعب. وتطفو هذه المعتقدات وتظهر واضحة أثناء هذه الاحتفالات، فلابد من اتخاذ إجراءات وقائية ضد ما يعتقد فيه (الحسد)، أو إجراءات لجلب منفعة ما (الرزق ـ طول العمر).

كما أن الاحتفالات ممارسة مهمة ونافعة، لشغل أوقات الفراغ بما يدخل السرور إلى النفس، ويبهجها، فضلاً عن الدفء الذى يشعر به الجميع من وجودهم سوياً، وناتجها: توطيد العلاقات بين الأفراد، ويؤكد ذلك التعاون والتآزر الذى يسود الجميع.

والختان أحد هذه الاحتفالات المهمة التى تذخر بما سبق من معان. وبرغم أنه ممارسة قديمة، وجدت فى مصر القديمة إلا أن الاحتفال الذى يصاحبه، لم يبدأ فى مصر، إلا منذ العصر الإسلامى، وهو احتفال خاص بالذكور دون الإناث.

يمارس الختان أجناس مختلفة، خاصة الحاميون والساميون، كما توصل إليه أقوام بعيدة عن بعضها البعض. وغالباً ما كان يصاحب الختان احتفالات تعبر عن فرحة الأهل بالمختون. وهذه الاحتفالات تبرز الدور المهم للذكر عن الأنثى، فالاحتفال بطهور الولد، كان حافلاً، بخلاف ختان الإناث الذى كان غالباً ما يتم سراً.

وقد اختلف المؤرخون فى منشأ الختان وأين وجد أولاً، وترجع أكثر الآراء نشأته فى مصر، لوجود تمثال لكاهن يدعى أنيساخا ANISAKHA، من الأسرة الخامسة ٢٧٠٠ق.م، مختوناً[١].

وفى نقش على جدران مقبرة (عنخ ماحور) من الأسرة السادسة بسقارة، مكون من جزئين، فى الجزء الأيمن منه، نرى الجراح وقد كتب عليه الكاهن المختن، مما يوعز بأن العملية التى يقوم بإجرائها لا تدخل ضمن اختصاصات الجراح العادى[٢].

ويمكن القول إن الختان عرف منذ الدولة القديمة، وكان عاماً؛ إذ تبينه الباحثون فى المناظر العادية للخدم والصيادين والرعاة، كما تبينوه فى التماثيل العادية الخاصة، والجثث السليمة الباقية. ومن أطرف صور الختان التى وجدت، نص لرجل من عصر الانتقال الأول، استنتج دونهام DUNHAM

منه أنه كان قد اختتن مع مائة وعشرين طفلاً، ولم يضار واحد منهم. غير أن قراءته لا تخلو من شك، ولو صحت لأمكن تقريب هذه الرواية إلى ما يحدث فى موالد الأولياء بمصر حتى الآن، حيث ينتهز البعض الموالد، فيختنون أولادهم تبركاً بمناسبتها(٣).

هذا ما وصل إلينا موثقًا عن الختان، أو هذا ما قدمته لنا المكتشفات الأثرية حتى الآن، على هيئة تماثيل، أو مومياوات، أو نقوش جدارية. ونستطيع القول بأن الختان فى مصر لابد وأنه عرف قبل ما ذكر من تواريخ سابقة؛ لأن أية ممارسة تحتاج إلى وقت منذ التوصل إليها حتى تعميمها، خاصة فى عصر ضعفت فيه وسائل الاتصال.

ويرى هيردوت، الذى زار مصر حوالى ٤٤٠ق.م، أن المصريين يمارسون هذه العادة منذ البداية، وأن الفينيقيين والسوريين يعترفون بأنهم أخذوا هذه العادة من المصريين. وكان الأثيبيون يمارسون هذه العادة، ولا نستطيع الجزم بأى منهما، أخذ عن الآخر(٤).

ولقد أقرت الديانات السماوية الختان، وإن تفاوتت درجة الأخذ به، فبينما نجد أن اليهود والمسلمين اعتبروه ملزماً، نجد أن المسيحيين انقسموا حوله. وهذا ما سنعرض له فى إيجاز.

فالختان عند اليهود يعتبر توبة عن خطيئة آدم؛ فهو يجرى للذكور حتى لا ينغمسوا فى الشرور. وليست هذه الفريضة لتكميل نقص الخلْقة؛ بل لتكميل نقص الخلق. وهو علامة العهد الذى قطعه الرب مع إبراهيم (عليه السلام)؛ حيث جاء فى التوراة: فتختنون فى لحم غرلتكم(٥)، فيكون علامة عهد بينى وبينكم(٦).

ويعتبر بمثابة الأمر الأول الذى أعطى لإبراهيم، ولنسله من بعده، سفر التكوين (٧: ٩ - ١٤) ويلزم كل ذكر الختان - حتى العبد - فى اليوم الثامن لولادته، ومن يخالف ذلك، تكون العقوبة(٧). وكان لزامًا على بنى إسرائيل أن يجعلوا الختان شعيرة من شعائرهم الدينية، وعلامة من علامات حلف الدم بين يهوه وبنى إسرائيل، ذلك الحلف الذى قضى بأن يتحمل الرب بموجبه التزامات معينة تجاه قبائل بنى إسرائيل ماداموا يحافظون على عهده معهم(٨).

وموعد الختان فى الديانة اليهودية لا يؤجل عن اليوم الثامن لولادة الطفل، حتى لو كان هذا اليوم موافقًا ليوم من أيام السبت(٩)، أو يوم الغفران، أو غيرهما من الأيام المقدسة. وتجرى عملية الختان دائمًا نهار اليوم الثامن، ولكن لا يوجد إلزام بساعة محددة من ساعات النهار. ومع ذلك، يفضل أن تتم فى ساعة مبكرة من صباح ذلك اليوم، على سبيل محاكاة إبراهيم فى تلهفه على تنفيذ الأمر الإلهى(١٠).

ويستشار حاخام حينما تكون الولادة وقت الغروب، حتى يحدد لأهل الطفل التاريخ الدقيق للولادة والختان. ويستثنى من عملية الختان فى اليوم الثامن، من كان ضعيفًا أو مريضًا؛ حيث لا يمكنه تحمل تلك العملية التى تؤجل حتى تمكنه صحته من إجرائها، وذلك خوفًا على سلامة الطفل. وجدير بالذكر، أن تلك العملية لا تجرى مادامت مهددة لحياة الطفل(١١).

وفى المعتقدات الفولكلورية، فإن الليلة السابقة هى الأكثر حرجًا للأم والطفل، ولذلك، يراقب الطفل فى هذه الليلة بواسطة المحافظين عليه فى حجرة النوم، وتغنى له الأغانى الدينية، وقبل رحيل الضيوف، تقرأ صلاة «الملاك الذى خلصنى...» بصوت مرتفع عند سرير الطفل، (ومن المتبع أن توضع (سكينة(١٢) الختان) تحت وسادة الأم حتى الصباح، كما يوضع كتاب الصلاة، وتمنح القماط الذى يلف فيه الطفل عند الختان إلى المعبد؛ حيث يزين ويزخرف بسخاء؛ لأنه سوف يستخدم رباطاً للفائف التوراة. ومن الأكلات الشعبية التى تقدم فى هذه المناسبة (السفادرية)، وهو الطعام اللذيذ والخمر(١٣).

وفى العصور الوسطى، كانت الطقوس تجرى غالبًا فى السيناجوج(١٤)، ولازالت تجرى فيه حتى اليوم وسط بعض الجماعات اليهودية. وفى العادة، تجرى طقوس الختان، الآن، فى المستشفى أو المنزل(١٥).

وقد أدمج اليهود تاريخ الأنبياء أيضاً فى طقوسهم؛ ولذلك، ربطوا بين النبى «اليا» والختان عن طريق الأساطير والطقوس المختلفة، ومن ذلك، تلك الحكاية الشائعة بينهم: «أنه قد أحضر طفلاً إلى حفل الختان، وكان السنديك(١٦) (رابى يهوذا الجسيدى)(١٧)، هو الذى لم يتحرك لأخذ الطفل، مما أدهش جميع الحاضرين، وقالوا له: لماذا لم تبدأ فى ختان الطفل؟ فقال لأننى لم أر بعد «الياهو» يجلس بجانبى. ولم ينته من كلامه، حتى رأوا عجوزاً وقوراً ينظر من النافذة، فخاطبه رابى يهوذا قائلاً: لماذا لا يدخل سيدى للمعبد للاشتراك فى حفل الختان؟ فقال له العجوز الذى كان هو نفسه إلياهو النبى: لا يمكننى الاشتراك فى حفل ختان هذا الطفل، لأنه فى المستقبل، عندما يكبر، سيخرج من العقيدة الصادقة، وكان كذلك(١٨).

ومثل تلك الحكايات الشائعة، كان يصدقها اليهود على أنها حقيقة قد وقعت بالفعل؛ بل كان لها طابع مقدس لا يمكن التشكيك في حقيقته. وكان لها أبلغ الأثر في تأكيد طقس الختان بين اليهود[١٩].

وأما في المسيحية، فقد أخذ به البعض وتركه البعض الآخر؛ فقد كانت الجماعة الأولى من المؤمنين بالسيد المسيح في القدس وما حولها، جماعة يهودية صرفة، وكان أعضاء هذه الجماعة لا يفترقون عن اليهود الآخرين الأتقياء، إلا في إيمانهم بأن عيسى الناصرى، قد شرفه الله فجعله مسيحاً. وقد ختن السيد المسيح عليه السلام، عندما بلغ من العمر ثمانية أيام حسب شريعة اليهود[٢٠].

وبعد أن ترك السيد المسيح تلاميذه، يرى أنهم عقدوا مجمعاً في أورشليم، بعد وفاة السيد المسيح باثنتين وعشرين سنة، وتوصلوا إلى قرار بعدم التمسك بالختان، وعدم التمسك بشريعة موسى عليه السلام، وقد كان للقديس بولس وآرائه أكبر الأثر في هذا التحول؛ حيث تغيرت نظرة المسيحية إلى الختان، فالختان في اليهودية، هو ختان الجسد، بينما في المسيحية هو ختان القلب[٢١].

وجدير بالذكر، أن أتباع الكنيستين القبطية والحبشية لازالوا يقومون بإجراء الختان ربما باعتباره ميراثاً مصرياً قديماً[٢٢].

وعيد الختان عند مسيحى مصر من الأعياد المسيحية الصغار[٢٣]، ويحل في سادس بئونة في ذكرى ختان المسيح عليه السلام، وكان المسيحيون في مصر دون غيرهم يختنون أولادهم في ذلك اليوم تبركاً به[٢٤] ويقول المقريزى: إن القبط من دون النصارى تختن بخلاف غيرهم، ويلتزم الأحباش بإجراء الختان في اليوم الثامن لميلاد الطفل، بينما يقوم الأقباط بختان أطفالهم فيما بين عامهم السادس والثامن[٢٥].

ومنذ حوالى القرن السادس عشر، تحتفل الكنيسة باليوم الأول من يناير، باعتباره عيد ختان السيد المسيح عليه السلام[٢٦].

أما العرب، فقد عرفوا الختان قبل الإسلام، واستمرت ممارسة الختان بعد ظهور الإسلام، رغم عدم ورود ذلك الأمر في القرآن الكريم، لكن جاء ذكره في بعض الأحاديث التي اعتبرته واحداً من خصال الفطرة.

هذه الخصال، قد أمر بها إبراهيم عليه السلام، وهي من الكلمات التي ابتلاه ربه بها، قال تعالى[٢٧]: «وإذ ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن» [٢٨].

وللختان في الإسلام حكمة دينية؛ بحيث يعتبر رأس الفطرة، وشعار الإسلام، ومن تمام الحنيفية التي شرعها الله سبحانه وتعالى على لسان إبراهيم[٢٩] عليه السلام، فهي التي صبغت القلوب على التوحيد والإيمان، وهي التي صبغت الأبدان بخصال الفطرة التي منها الختان، قال تعالى: «ثم أوحينا إليك ملة إبراهيم حنيفاً»[٣٠]، وأضحى الختان علامة للدخول في ملة إبراهيم. وهذا يتفق مع تأويل قوله تعالى: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة»[٣١].

فالختان[٣٢]، هو صبغة الله لمن اتبع ملة إبراهيم، وهو للحنفاء بمنزلة الصبغ والتعميد للمسيحيين، الذين يقولون، بأنهم يطهرون أولادهم حين يصبغونهم في ماء المعمودية[٣٣].

من هذا، نجد أن القرآن الكريم لم يأمر بالختان، وإنما هو أمر من أمور الفطرة، ولذلك أخذ المسلمون به؛ بل وأصبح يوم الختان يوم فرح إطعام الطعام.

وإذا تركنا هذه المقدمة الموجزة عن موقف الديانات السماوية من الختان، انتقلنا إلى احتفاليته في مصر، فسنجد أمامنا نقصاً في المعلومات في بعض العصور التاريخية.

فالمصادر التاريخية تحدثنا عن وجود عملية الختان في مصر القديمة كما سبق، ولكن لا تحدثنا عن احتفال يصاحب تلك العملية، ولعل ذلك يعنى أن الختان، في ذلك الوقت، كان لا يصاحبه احتفال.

وفي عصور مصر البطلمية والرومانية والقبطية، لم نعثر على أثر أو كتابة تتحدث سواء عن عملية الختان، أو عن الاحتفال به، ولا يعنى ذلك، أن الختان لم يكن موجوداً في مصر في تلك الفترة، لكن من تناولوا التاريخ لتلك الفترة، لم يوفوا التاريخ الاجتماعي للمصريين حقه، ويشبه ما سبق من عصور في فقد الكتابات الاجتماعية أيضاً العصر العثماني في مصر.

أما الكتابات عن الختان في مصر في عصرها المملوكي، فهي، إلى حد ما، متوفرة لكنها لا تروى نهم الباحث ولكن نستطيع القول بأن باحثي تلك الفترة، استخرجوا أغلب ما في بطون المصادر.

كان الختان لا يمر مروراً عابراً، بل كان أمراً عظيماً يحتفل به، واحتفل به الكافة من غني وفقير وأمير ووضيع، كما كانت تلك العملية تجرى لمجموعة من الأطفال في وقت واحد، وتجرى لطفل واحد.

وكان بعض الحكام يقومون - بهذه المناسبة - بالإغداق على المصريين بالمنح والعطايا، كذلك الأمراء لأتباعهم والأغنياء للفقراء، كما كان مناسبة لفعل الخير وإطعام الطعام(٣٤)، كما كان يهنأ عليه، فنجد لدى القلقشندى نموذجاً لرسالة تهنئة أمير بختان ولدين له(٣٥).

فى العصر المملوكى، أجمعت مختلف الطبقات على الاحتفال بختان الطفل، بحيث جرت العادة على أن يقوم المزين بعملية الختان فى عصر المماليك، وعندئذ، يقيم أهل الطفل حفلاً كبيراً يدعون إليه سائر الأهل والأصدقاء، ولابد للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط(٣٦) لأهل الطفل؛ بحيث يضع فى الطشت الذى يختن فيه الولد.

إذا كان الختان خاصًا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة، حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنوهم بعد ابن السلطان، وبلغ، أحياناً، عدد الصغار الذين أحضرهم أهلهم، ليختنوهم بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعامة، هذا خلاف أبناء الأمراء والجند، وكثيراً ما طالت الأفراح بهذه المناسبة، فاستمرت أحياناً بين ثلاثة أيام، وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند للقيام ببعض الألعاب لإظهار الفرح. كما كان يوزع كثيراً من الهبات والأموال والخلع(٣٧).

ولندع الآن هبالة ابن واقد، يحكى لنا، فى نزهة النفوس، كيف تمت طهارته(٣٨)، وهى حكاية فيها قدر من الطرافة، ولكنها تصور ما كان يحدث حينذاك: لما مضى لى من العمر مالا أعرفه قالت أمى: يابنى جرت العادة أن المولود إذا مضت عليه مدة من الزمان أراد أهله حلاقه رأسه صنعوا له وليمة، وقد نسينا أن نفعل بك ذلك، ونحب اليوم أن نفعله، قلت يا أماه: دونك وما تحبين، فأرسلتنى مع أبى إلى الحمام، ولم أعلم ما الذى اضمرت، أغسلتنى، ثم ألبستنى ثياباً لم أكن أعرفها، ثم أركبتنى فرسًا، وأحدق الناس بى، والسيوف مسلولة، فحصلت عندى من ذلك دهشة، فلما وصلت المنزل، دخلت، ودخل الناس، فوضعت المأكل، فأكلوا، ثم قدمت الأشربة، فشربوا وأنا أنظر إليهم، وكلما أردت أن أفعل مثلهم، نهانى أبى عن ذلك حتى كدت أموت غبنا، ثم وضعت لى وسادة فجلست عليها، وأتى المزين، ووضع تحت يدى طشتا، وشمر أذيالى، فأنكر قلبى ذلك، قلت يا أماه: زعمت أنك تريدين حلاقة رأسى، فما هذا الطشت قالت: يابنى، ليجتمع شعرك فيه عند الحلاقة، ينثر الناس عليه الدراهم حلوانات للمزين، قلت: فأى معاملة بين رأسى وأذيالى حتى يشمرها، قالت: يابنى لعله رأى فى ثوبك برغوثاً قال، ثم أن أبى قبض على وقال ارفع رأسك وانظر العصفورة، فرفعت رأسى لأنظرها فبادر المزين فقطع رأس حمامتى، فصحت عند ذلك، وصرت أبكى، والناس يضحكون، وأغتم، وهم يفرحون، وعلمت أنها كانت من أمى حيلة،(٣٩).

ومما قيل فى هذه المناسبة وغالباً ما كان يغنى:

يا بخت من كان زفته بالنهار يا صغار

هذاك من بين الوليد أنصار فى أنتصار

يبقى يسار مفكوك الإزار عليه وقار شبه القمر سارى

ياما احسن الزفة نهار الطهور حين تدور

فيها الوليدات راكبين فى سرور كالبدور

تبقى الدفوف تنعق على قصب يزعق يمين يسار

أى والصغير تلقاه لما انجرح فى ترح

أنساه ما قد كان قبل انشرح فى الفرح(٤٠).

يمضى الزمان، وتستمر عادة الختان والاحتفال بها، فيصف دى شابرول ما يحدث فى أوائل القرن التاسع عشر، عندما يريد أحد الآباء ختان ابنه، فإنه يصحبه إلى المسجد، هناك يصلى الإمام على الشاب الصغير الذى يخرج بعد ذلك من المسجد، ليجد جمعاً من الأهل والأصدقاء، ويصحبه هؤلاء فى جولات طويلة على ضجة الآلات الموسيقية، ومع كثير من الأبهة حتى منزل والده، وإذا كان هذا الابن من أسرة ثرية، أو ذات مكانة، فإنه يمتطى حصاناً جميلاً مزركشًا فى بذخ، وعند العودة إلى المنزل، تقام وليمة يدعى إليها كل الأهل والأصدقاء، وبعد انتهاء المدعوين من تناول الطعام، يقوم الحلاق بمطاهرة الطفل، عندئذ، يسارع بتقديم الهدايا للمطاهر، والحفل يكون قاصراً على الرجال، حيث لا تحضره النساء، وفى الطبقات الدنيا، تصطحب النساء الأطفال إلى المسجد.

وبالنسبة إلى ختان النساء، فإن الفلاحين والعربان يتم ختانهن، لكن هذا الفعل لا يتم بالنسبة إلى بنات المدن الأتراك.

ويرى أن الختان عند المسلمين، يعتبر بمثابة الخطوة الأولى فى الحياة، إذ يمكن القول بأن الطفل كان يحيا، حتى ذلك الوقت، بجسمه فقط، ولكنه، بعد هذا السن، سوف يبدأ حياته الأخلاقية والروحية؛ إذ يؤمر عندئذ بأداء الصلاة، ويلقن العلم والفتوى، فالختان، إذن، يعد بمثابة نهاية لمرحلة

الطفولة، بكل نزقها وطيشها، ويمكن القول بأنه، بهذه العملية، يولد مرة أخرى، لكن فى هذه المرة يولد رجلاً.

ويرى دى شابرول أن الأقباط يمارسون الختان للجنسين، وهى عادة تبدو مناقضة تمامًا، أو غريبة على الأقل عن مذهب المسيح، ويرى أنهم يخضعون لها، إما بالاعتياد، أو بفعل الأفكار المسبقة، رغم أنها لا تبدو إلزامية، ويذكر أنه فى الصعيد يختتن جميع الأقباط، وإن كان عدد كبير من الأقباط فى القاهرة يرفض تلك العملية.

ويضيف دى شابرول بأن الجنسين يختتنا فى سن السابعة أو الثامنة، وينتهى يوم هذه العملية، عادة، بعيد عائلى يسبق العماد بتلك العملية[٤١].

كانت مظاهر الفرح تزداد، كلما كانت حالة الأسر أيسر، أو من أقرباء الحاكم. فكان الاحتفال بأحد أبناء هذه الأسر مهرجاناً كبيراً، يكاد يشارك فيه جمع كبير، كما حدث فى ختان ابن بنت السيد عمر مكرم[٤٢]، حيث دعا الباشا والأعيان، وأرسلوا الهدايا والتهانى، وعمل له زفة يوم الاثنين سادس عشر، مشى فيها أرباب الحرف والعربات والملاعيب والصعايدة وغيرهم من أهالى بولاق والكفور والحسينية، وغير ذلك من جميع أنواع الطبول والزمور فكان يومًا مشهوداً اكتريت فيه الأماكن للفرجة[٤٣]، ويدل هذا على عظم هذا اليوم ومدى الاهتمام به، حيث ازدحمت الشوارع ولم يعد بها مكان، فكانت تؤجر الأماكن للمشاهدة.

وتزداد مظاهر الاحتفال، عندما تعظم مكانة المختن، فلما شرع إبراهيم باشا فى ختان عباس باشا ابن أخيه طوسون باشا، وكان غلاماً فى السادسة من عمره، فأمر بنصب الخيام تحت القصر حضرت أرباب الملاعيب والحواة والبهلوانات، وطبخت الأطعمة والحلواء والأسمطة، وأوقدت الوقدات بالليل من المشاعل والقناديل والشموع بداخل القصر وتعاليق النجفات البلور وغير ذلك، ورسموا بإحضار غلمان أولاد الفقراء، فحضر الكثير منهم، وأحضروا المزينين، فختنوا فى أثناء أيام الفرح نحو الأربعمائة غلام، ويفرشون لكل غلام طراحة لحافاً يرقد عليها حتى يبرأ جرحه، ثم يعطى لكل غلام كسوة وألف نصف فضة، وفى كل ليلة، تعمل حراقات ونفوط ومدافع طوال الليل، ودعوا فى أثناء ذلك كبار الأشياخ والقاضى والشيخ والسادات والبكرى، وهو نقيب الأشراف أيضاً والمعالى.

وفى يوم الخميس، عملوا الزفة لعباس باشا، ونزلوا به من القلعة على الدرب الأحمر، على باب الخرق، إلى القصر، وختنوه فى ذلك اليوم، وامتلأ طشت المزين الذى ختنه بالدنانير من نقوط الأكابر والأعيان وخلعوا عليه فروة وشال كشمير ونعموا على باقى المزينين بثلاثين كيساً[٤٤].

ونترك الجبرتى الذى وصف لنا احتفالات كبراء القوم بالختان، لنرى وصف لين لاحتفالات المصريين بالختان، فى أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر.

يذكر - لين - أن المصريين يطوفون بالولد الذى سيختن - ويعرف بالمطهر - فى الشوارع. أما بعض رجال الفكر والدين، وبعض الأغنياء فى القاهرة، فيفضلون حضور أصدقاء المطهر فى المدرسة فى أفضل ثيابهم قبيل الظهر إلى أحد الجوامع المشهورة، كجامع الحسين أو الأزهر، أو السيدة زينب. ويقصد الجامع الرجال والنساء، وبعض صديقات عائلة المطهر مع المطهر. ويحضر الحلاق الذى سيتولى إجراء الختان ومعه خادمه.

ويجتمع كل هؤلاء فى الجامع، وينتظرون حتى انتهاء صلاة الظهر، وينطلقون إلى منزل أهل الطفل الذى سيختن. ويتقدم هذه المجموعة خادم الحلاق، وقد يتبعه بعض الفقهاء ينشدون مديحًا فى رسول الله صلى الله عليه سلم، ويليهم تلميذان، أو أكثر، يسيرون سوياً، فيغنى واحد منهم، أو اثنان: (ياليالى السعد، ياليالى الفرح، ويكمل التلاميذ الباقون الغناء قائلين بفرح ومرح مع الأصدقاء مجموعين)، ويرد الفريق الأول قائلاً: (اللهم بارك على النور البراق)، ويرد الآخرون: (أحمد المصطفى سيد المرسلين)، وهكذا طوال الطريق، ويسير أقارب المطهر، يليهم ستة صبية، يحمل ثلاثة منهم قمقمًا مملوءً ماء ورد أو ماء زهر يرشونه على المتفرجين، بينما يحمل الثلاثة الآخرون مبخرة.

ويسير مع هؤلاء الصبية سقا، يحمل قربة بها ماء على ظهره ملفوفة بمنديل مطرز، يقوم بتوزيع الماء فى أكواب نحاسية على المارة فى الشارع، ويتبعهم ثلاثة خدم، يحمل أولهم إناء قهوة فضى، وثانيهم صينية فضية، وزع عليها أحد عشر فنجان قهوة تقريبًا، بينما يمشى ثالثهم صفر اليدين مهمته ملء فنجان قهوة وتقديمه للمتأنقين وهم الذين يبدو عليهم الثراء والمكانة وغالبًا ما يعطى هذا الوجيه نصف قرش مكافأة للخادم.

ويسير، أيضًا، مع الصبية صبى يحمل لوح كتابة المطهر وقد تدلى من رقبته بواسطة منديل، ويقوم معلم المدرسة بتزيين هذا اللوح لهذه المناسبة، ويسير المطهر خلف الصبى حامل اللوح بين اثنين مرتدياً إما ثياب عروس وبعض الحلى النسائية، وإما ثيابه العادية بوصفه صبيًا مغلقًا فمه بمنديل

مطرز، وتتبعه النساء مطلقات زغاريد الفرح، وتتولى إحداهن رش الملح وراءه؛ طرداً للعين الشريرة.

عندمـا يصل الموكب إلى المنزل، يبـادر بالغناء أول الصبية: «أنت شمس، أنت قمر، أنت نور على نور»، ويضيف الآخرون قائلين: يا محمد يا صديقى، يا صاحب العينين السوداوين، ويدخلون المنزل مرددين مدحهم للرسول.

يصعد الصبية إلى الحجرات العلوية، تاركين النساء فى الحجرات السفلية، ويزعق الصبية، قائلين: أنت ياعمه أنت يا عمته: تعالا وأحضروا صرافته»، ويقدم إليهم عند دخولهم قاعة الحريم (وهى حجرته الأساسية) شالاً كشميرياً يمسكونه فى شكل دائرى، ويضعـون لوح الكتـابة فى وسطه، «ويقف العارف» - رئيس صبية المدرسة - مع المطهر والنساء، ويلقى خطبة الصرافة(٤٥).

بعد الخطبة، ترمى النساء نقوطهن فوق اللوح المكتوب ويجمع المزين تلك النقوط، واضعًا إياها فى منديل، وينزل الصبية، ويقدمون النقوط إلى الفقيه الجالس فى الحجرة السفلية، ويكون المطهر جالسًا على كرسى، ويقف الحلاق إلى جانبه، والخادم فى الجنب الثانى، حيث يضع حمله الذى فيه أدوات الطهارة على الأرض، وفوقه فنجان، فيضع الضيوف نقوطهم داخله للحلاق.

وتتناول الحريم العشاء قبل مغادرتهن المنزل، كذلك يتناول الرجال طعامهم وينصرفون جميعاً، عدا رجال العائلة والحلاق وخادمه الذى يقوم بختن الصبى فى حجرة مجاورة، وقد تتم هذه العملية فى اليوم التالى، وبعد حوالى أسبوع، يصحب الحلاق الصبى إلى الحمام(٤٦).

وبعد لين بحوالى عشر سنوات، يأتى جيرار دى نرفال، ليصف لنا حفل ختان فى قرية صغيرة فى ذلك الوقت، هى شبرا، وإن كان قد وصل إلى القرية فى ثانى أيام الفرح على حد قوله، حيث تمت بعض طقوس الختان فى طفل فى اليوم السابق بالمسجد، ويذكر أن الحفلات العائلية للفقراء، هى حفلات عامة، بمعنى أن الجميع يحضرونها، فلذلك كان الطريق غاصاً بالناس، كان هناك نحو ثلاثين طفلاً من زملاء المختون الصغير يملئون قاعة من القاعات المختصة. أما النساء، فيجلسن فى حلقة فى القاعة الداخلية. وفى أثناء ذلك، وزعت القهوة والغلايين (٤٧). بدأ بعض النوبيين فى الرقص على نغمات الدربكه (وهى طبلة من الفخار)، كان كثير من النساء يمسكن بها بإحدى أيديهن، ويقرعنها بالأخرى.إذا كانت الأسرة ذات يسار، فكان اللائى يقمن بالرقص هن العوالم ذوات البشرة البيضاء. أما النوبيون، فكانوا يرقصون لمزاجهم الخاص، وكان رئيس تلك المجموعة من الراقصين يقود خطوات أربع من النسوة أثناء حجلهن.

وبدأ الأطفال فى الاصطفاف صفين، وكان القوم يستعدون للتجول بالطفل فى القرية على جواد، حيث حمل الطفل الذى كان يتحلى كالنساء، ويغطى فمه بمنديل حسب التقاليد، وأمسك بالطفل اثنان من أقاربه واحد من كل جهة.

وانطلقت زفة المطاهر، كان هناك بعض النوبيين الذين يسيرون على عكاكيز(٤٨)، ويتسابقون بعصى طويلة، ذلك لجذب الجماهير، ويليهم الموسيقيون، ثم الأطفال، وقد ارتدوا أجمل حللهم، يقودهم خمسة أو ستة من الشيوخ(٤٩) الذين كانوا يرددون المواويل الدينية، يلى كل هؤلاء الطفل على صهوة الجواد ويحيط به أقرباؤه، وأمامه زميل له، معلق برقبته لوح الكتابة، قد زينه مدرس المدرسة ببعض الكلمات المنسوخة بخط جميل. وخلف الحصان توجد امرأة، ترش الملح رشًا مستمراً لإبعاد الأرواح الشريرة، وبعد ذلك نساء الأسرة، تتوسطهن الراقصات.

وكان هناك من يحمل قنينات من العطر، وأيضًا أطفال يحملون قنينات بها ماء ورد يرشون(٥٠) بها المتفرجين. وكان الحلاق من ضمن السائرين فى هذا الموكب ممسكاً بيده أدواته ومعه مساعده، يحمل حرية عليها لافتة محملة بمزايا مهنته.

وينتهى هذا الموكب ببعض النساء المأجورات اللاتى يستخدمن كذلك ندابات فى احتفالات الدفن، ويرافقن الموكب صائحات.

وبينما كان الموكب منطلقًا فى شوارع شبرا، كان الزنوج يعدون الموائد ويزينون القاعة بالأغصان، وعندما يعود ذلك الموكب يجلس الأطفال أربعة أربعة حول الموائد المستديرة التى احتل مدرس المدرسة والحلاق والمشايخ أماكن الشرف فيها. أما كبار الشخصيات، فينتظرون نهاية الوجبة، حتى يشتركون بدورهم فيها.

ويضيف جيرار «بأن من كان منهم على سعة يدفع ثمن نصيبه فى صورة هدايا صغيرة، وهذا يخفف قليلاً من العبء»، ومفهوم هنا طبعًا أن جيرار يقصد النقوط، وهنا ليس نصيباً، ولكنه تقليد ومعاونة.

بعد انتهاء المأدبة، يدخل الأطفال القاعة التى بها النساء وينشدن: أنت يا عمته، وأنت ياخالته، هيا أعدوا صرافته. وتحضر النساء شالاً أمسك به أربعة من الأطفال، ووضع لوح

الكتابة فى وسط الشال، وأخذ العريف[٥١] يترنم بلحن، ويردد باقى الأطفال والنساء كل مقطع منه، فكانوا يسألون الله، العالم بكل شئ ،والذى يعلم دبة النملة السوداء، وما تقوم به من عمل فى الظلمات، أن يمنح هذا الطفل الذى يعرف، الآن، القراءة ويستطيع فهم القرآن - بركته، وأخذوا يشكرون باسمه الأب الذى دفع للأستاذ أجره، والأم التى علمته الكلام، منذ كان فى المهد. ولا يخفى علينا المعنى الخفى وراء الشكر، فمقصود به تعليم الأطفال وإعلامهم بفضل الأبوين، وغرس تلك القيمة الجميلة فيهم. لذلك، نجد الطفل يقول لأمه أطلب من الله أن أراك جالسة فى الجنة تحييكى مريم وزينب بنت على، وفاطمة بنت النبى.

ويتلو ذلك بعض الأناشيد، وفى أثناء ذلك، كان الفتيان يتجولون حول القاعة، وهم يحملون الصرافة (النقوط)، كانت كل امرأة تضع على اللوح هدايا من قطع النقود الصغيرة. وبعد ذلك، أفرغوا القطع النقدية فى منديل، كان على الأطفال أن يهبوا مافيه إلى الشيوخ.

ولما عاد الطفل إلى غرفة الرجال، أُجلس على مقعد مرتفع، ووقف الحلاق، ومساعده على جانبه، وقد أمسكا بآلاتهما. ووضع أمام الطفل حوض من النحاس، كان على كل من الحاضرين أن يضع فيه هبته. وبعد ذلك، اصطحبه الحلاق إلى غرفة منفصلة، حيث تمت العملية فى حضور اثنين من أقاربه؛ بينما كانت الصنج تدق لتغطية صرخاته.

وبعد ذلك، استمر هذا الجمع فى قضاء جانب كبير من الليل فى تناول الشراب والقهوة والبوظة[٥٢].

ويأتى كلوت بك بعد جيرار، ويذكر فى كتابه لمحة عامة عن مصر وصفًا لاحتفال الختان، ولم يذكر أين تم هذا الاحتفال، وهذا الاحتفال شبيه تقريباً بما سبق ذكره لدى لين وجيرار[٥٣].

ولنترك، الآن، وادى النيل متجهين إلى واحة الخارجة والداخلة بالصحراء الغربية، لنرى ماذا كان يحدث عند الختان فى بدايات القرن العشرين، تحديداً فى عام ١٩٠٥، وقد ترك لنا هذا الوصف الطبيب مصطفى فهمى، الذى عمل فى واحة الداخلة لمدة عام، دوّن خلالها مشاهداته، ولنتركه يقص علينا ما رآه:

«يهتم أهالى الواحات، وخصوصًا الداخلة، بالاحتفال بختان صبيانهم أكثر من بقية الاحتفالات، فبعضهم ينذر ختان أولاده عند شيخ من الأولياء الموجودين بهذه الديار. والقليل يعمل الاحتفال فى منزله. أما فى الواحات الخارجة، فختان أولادهم عند عمل أفراح الزواج.

فمتى حل ختان الطفل، أعنى عندما تتيسر حالة والده لوفاء نذره - وهو عادة بعد حصاد القمح وإدخاله المخازن - يتوجه بعض أقارب الصبى للاعتذار إلى أهالى متوفى البلد، والنساء يعتذرن أيضًا، وذلك قبل العرس بمدة شهر أو أقل. ثم يشهرون فى بداية فرحهم، زغاريد مزعجة، وغناءً على طارات، بأناشيد تمثل ندابات بلاد الأرياف. وترقص[٥٤] النساء على طرق كفوف الرجال الذين ينشدون أناشيد مختلفة، ويستمرون على ذلك جملة أيام، وعند قرب العرس، تأتى النساء حاملات غذاءها فى أطباق من خوص عليها خبز وأرز مطبوخ، لتساعد أصحاب العرس فى دق الأرز وغربلة القمح، بعد تجهيزه، يوزع على طواحين[٥٥] البلد لطحنه مجاملة، لا يخبزون إلا فى صباح يوم العرس.

وعند تمام الاستعداد، يستحضرون الطبل الذى يشبه فى شكله طبل شحاذى الأرياف، الذين يمرون على المنازل قائلين (أبو اللثامين ياسيد)[٥٦]. وفى دقته، لا يفرق عن دلوكة العبيد فى رعدها ونقرتها. وهنا، يأتى الرجال المدعوون بخيولهم من البلاد، حاملين الأسلحة النارية ليمثلون مرماحًا بالخيل والبارود، وتخرج النساء؛ لتشخيص بللو، يشبه رقص العبيد، بعضهن لابسات على شكل أعراب على رأسهن طربوش مغربى بدون عمامة، لافات نصفهن السفلى فى حزام صوف أبيض، والعلوى فى ملاءة إخميمى منقوشة، ساترات وجوههن بقطع من الشاش الأسود الرقيق، ليبصرن من خلاله الطريق، وبأيديهن عصا طويلة، والبعض الآخر، وهو الأكثر، يأتين بلباس الزينة، وهو قميص أسود مطرز بالحرير الملون صدره، يلمع من قطع صفيح مستديرة بشكل العملة المصرية القديمة مرصوصة بانتظام حتى عند تمايلهن يحدثن نغمات مختلفة، ويسترن وجوههن أيضاً بقطعة من الشاش.

ويتمايلن جميعاً شمالاً ويميناً محركات أذرعهن فى كل خطوة على نغمة الطبل بين صفوف الرجال، ويمكثن كذلك من العصر إلى الغروب. ويتحتم على نساء المنزل، كبيرة أو صغيرة، أن يرقصن فى هذا المجمع زيادة عن الأحباء.

وبعد ذلك، يذهب الرجال والنساء إلى منزل الفرح، فيتناولون العشاء، وبعضهم يعمل مولداً نبوياً[٥٧]. ويبيت الرجال وبعض النساء الغرباء عن البلد إلى الصباح، فتحضر أهالى البلاد، ويلم ما يعرف بالنقوط من الحاضرين، ففى بعض البلاد، تدفع الرجال النقطة، والبعض الآخر تدفعها

الحريم، ويتولى ذلك شخص من العائلة معه المأذون، يكتب قيمتها، وأسماء من يدفعونها، وهي تتراوح بين ثلاثة قروش، تعريفة فما فوق ذلك، وبعد ذلك، يزفون الصبي على حصان حول البلد يتقدمه الطبل، وتحوطه النساء بأناشيدها غير الواضحة، ثم يعودون إلى المنزل، فيلم الحلاق نقطته من الحاضرين، وهي دون القرش في الغالب، قائلاً، لكل شخص، هذه الجملة: (خلف الله عليك ياعريس وسى فلان نقط بخير: خلف الله عليه)، وهنا تزغرد النساء.

أما إذا كان الصبي منذوراً[٥٨] لأحد المشايخ، فيزف من البلد بالطبل إلى مدفن الشيخ المقصود. وهناك، تذبح الذبائح، وتعمل الأطعمة اللازمة، للمدعوين، ويبيتون جميعاً في هناء وسرور بعد عمل الرقص اللازم الذي ربما يستمر إلى قرب الفجر. وفي الصباح، يعودون إلى المنزل، وتلم النقطة، ويعمل الختان.

وكيفية عمل الختان؛ هو أن يجلس رجل على ماجور منكس ويمسك الصبي الإمساك المعلوم، ويجرى الختن حلاق الصحة. وفي أثناء بكاء الطفل، يضعون في فمه بلحة أو قطعة من السكر لتخفيف الآلام[٥٩]، وهي عمومية عند الجميع[٦٠].

وبعد مصطفى فهمي بحوالي عقد من الزمان، يأتي ليدر في عام ١٩١٤، ليكتب عن عادات المسيحيين في الصعيد، ومن ضمن هذه العادات، يتناول الختان بالوصف، فيذكر: «أن الختان يمارس في أنحاء البلاد، وإن كان نادر الحدوث في القاهرة. وهناك سبب غريب يجعل الكنيسة تحظر الختان بعد التعميد بصورة واضحة؛ بل إنها تلغي السر المقدس[٦١]، إذا أجريت هذه العملية. ومع ذلك، فأهل الريف لا يعيرون اهتماماً كبيراً لهذا الحكم؛ إذ إن أغلبهم يلتزمون بعادة الغالبية المسلمة التي تنتظر حتى يصير الغلام في الخامسة أو السادسة من عمره[٦٢]، وبعد ذلك يجرى له حلاق الصحة عملية الختان، ثم يحتفلون بهذه المناسبة احتفالاً مشابهاً لما يقوم به جيرانهم[٦٣].

ويفضل المصريون الأقباط شهر سبتمبر لهذه المناسبة، حيث يكون الحصاد قد وفر المال للناس بعد جهدهم في الزراعة. ويؤمن المسيحيون إيماناً شديداً بهذه العملية من منطلق صحي؛ فهم يعتقدون أنها تقي من الإصابة بالسرطان. ومن ناحية أخرى، يرون أنها علاج له، إذا أجريت في مرحلة متأخرة من عمر الإنسان. ويعالج الجرح بلحاء شجر الرمان[٦٤] المطحون.

ويبدأ الاحتفال في الليلة السابقة على الختان؛ حيث تعجن الحناء. وفي المناطق الريفية، تؤخذ قطع من الحناء وتوضع على صينية ويغرس في كل منها شمعة. والطفل، صاحب المناسبة، يمشي خلف صينية الحناء داخل البيت، وكل النساء يغنين أغاني شعبية ويزغردن تعبيراً عن الفرح. وقبل أن يستريح الغلام، يأخذ قطعة من الحناء، ويقبض عليها بكفه، وتفعل النساء الشيء نفسه. وصباح اليوم التالي تكون كفوفهن قد صبغت بلون بني، يميل إلى الاحمرار.

وفي يوم الختان نفسه، يرتدي الطفل أبهى ملابسه، ويؤتى به من الحريم، تعبيراً على أنه حتى ذلك الوقت كان ينتمي إلى النساء. وتوضع على رأسه قلنسوة موشاة بالذهب، كتلك التي ترتديها النساء، ثم يخرج في موكب كبير، ممتطياً فرساً يملؤه الفخر، ويسير الموكب في أنحاء القرية. ويصاحب ذلك عزف الموسيقى، وإطلاق الأسلحة النارية التي لا تكتمل الفرحة بدونها.

وهناك وليمة عامرة يقيمها الأب، ويساهم المدعوون في دفع أجر الحلاق[٦٥]، وهو نفسه - بغض النظر عن ديانته - يؤدي هذا الطقس لكل أفراد المجتمع[٦٦].

وتأتي وينفريد بلا كمان إلى الصعيد، بعد ليدر بأقل من عشر سنوات، لتجمع مادة كتابها «فلاحو الصعيد» خلال ستة أعوام (١٩٢٠ - ١٩٢٦)، ونجد أن هناك اختلافاً بينهما في تحديد سن الختان عند المسيحيين، فكما سبق، ذكر ليدر أن الختان يتم في سن الخامسة أو السادسة، بينما تذكر وينفريد أنه لابد من ختان الطفل قبل التعميد، ومعروف أن التعميد يتم قبل بلوغ الطفل أربعين يوماً من العمر، ويبدو أن وينفريد قررت ما هو مفروض، ولم تذكر ما هو شائع.

وواضح هذا من روايتها التي سندعها، الآن، لكي ترويها: «وطبقاً لما ذكره بتلر، فإن الختان لابد أن يتم قبل التعميد، ومراسم الختان الفعلية، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها عند المسلمين. لذلك، فإن الوصف التالي ينطبق على اتباع الديانتين، والفرق الوحيد هو أنه في الوقت الذي لابد أن يتم فيه ختان الطفل القبطي قبل التعميد، فليس هناك ما يحدد العمر الذي يتم فيه ختان الطفل المسلم، وإن كان ذلك يتم، دائماً، في السنوات الأولى من عمر الطفل. وتتطلب مراسم الختان مصاريف معينة. ولذلك، فهي تتم أحياناً، مع إحدى مناسبات الزواج، حيث يمكن اقتسام التكاليف.

والطفل الذي تجرى له هذه العملية، تخضب يداه وقدماه بالحناء عند الغروب قبل يومين من ذلك. وفي اليوم التالي،

يأتى الحلاق ويقص شعر الولد بطريقة خاصة، يطلق عليها «المقرص». وبعد الحلاقة، يستحم الولد وتوضع على وجهه العملات المعدنية، كما قيل لى، ويأخذ الحلاق النقود التى تقدم بهذه الطريقة. وبعد ذلك، يرتدى الولد طاقية من نوع خاص مصنوعة من اللباد. وهذه الطاقية بيضاء اللون، وتكون مزينة برسومات باللون الأصفر وشراشيب يشتريها والداه خصيصًا لهذه المناسبة، ولا يرتديها إلا فى هذه الطقوس. ويزاد فى تزيين الطاقية، بوضع قطع من الورق الملون أو قصاقيص القماش أو الموسلين. وبعد أن يلبس الولد هذه الطاقية، يوضع على حصان، وأعتقد أنه يجلس عادة ووجهه ناحية ذيل الحصان(٦٧)، ويغطى بشال، ويمسكه أحد الرجال، لكى لا يقع من على الحصان الذى يقوده رجل آخر، ثم يلف به فى أنحاء القرية بصحبة عازفى الموسيقى. وإذا كان هناك أخان تجرى لهما هذه العملية، فإنهما يركبان، معًا، على حصان واحد. وبعد أن ينتهى الطواف فى القرية يؤخذ الولد إلى البيت، ويقدم العشاء للأصدقاء الذين وضعوا النقود على وجهه، وكذلك الحلاق. وتقوم الموسيقى بدور مهم فى هذا الاحتفال، ولا يكف العازفون عن قرع الطبول، وضرب الصاجات، ونفخ القرب. وبعد أن ينتهى المدعوون من العشاء، يغادرون جميعاً البيت ومعهم العازفون. وفى صباح اليوم التالى، يأتى الحلاق وحده إلى البيت حيث يدفع له والد الطفل أجره أولاً. ويحصل الحلاق على جنيه أو أكثر. ويمسك الطفل، ويطلب منه ألا يخاف. ويحاول أحد الأشخاص أن يلفت انتباهه، بينما ينتهز الحلاق هذه الفرصة ليقطع القلفة. ويرتدى الولد جلابية بيضاء خاصة بهذه المناسبة، ذات كمين طويلين، تربط القلفة فى أحدهما. بعد ذلك، يربط الحلاق أم الولد وخالته معًا عن طريق لف عمامة حول رقبتيهما، ويجرهما خارج الدار(٦٨). وهنا، يدخل الأصدقاء الذين تجمعوا فى الخارج، ويهبون النقود مرة أخرى للحلاق الذى يغادر البيت بعد ذلك. ويغسل الجرح يومياً، ويرش عليه مسحوق، أظن أنه الحنة(٦٩). وتظل القلفة مربوطة فى كم جلابية الولد إلى أن يشفى الجرح. ولابد أن يظل مرتدياً الثوب الأبيض طوال هذه المدة.

وبعد أن يتم ختان الأولاد، توضع لهم تعويذة، تتكون من قطع قصيرة من جريد النخل التى حفر على أحد جانبى كل منها مثلثات. والغرض منها الحفاظ على الجرح من التلوث ومنع العين الشريرة. وهذه التعويذة، يضعها الولد لمدة سبعة أيام بعد العملية، حيث تتدلى من خيط حول رقبته.

وليس هناك سبب لربط الأم والخالة معًا من رقبتيهما، وإخراجهما من الدار، إلا أننى أرى أنه من المحتمل أن تكون هذه طريقة للتأكيد على حقيقة أن الطفل قد انضم إلى مجتمع الذكور بإجراء هذه العملية، وأنه - بذلك - لم يعد تحت سيطرة الأم وقريباتها. هذا مجرد تخمين، وما قدمته، ليس إلا على سبيل التفسير المحتمل لهذه العادة(٧٠).

وبعد أن طوينا صفحات التاريخ، مطالعين الاحتفالات التى صاحبت عملية الختان، واجدين مادة فقيرة فى عصور مثل العصر الفرعونى، ومادة متوسطة فى العصر الإسلامى، أغلبها خاص بطبقة الحكام، ومادة غنية فى القرنين التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؛ نجد أن هناك فترات من التاريخ المصرى مظلمة تماماً تجاه هذا الموضوع. وهذه الفترات، هى الفترة اليونانية والرومانية والبيزنطية والعثمانية. وربما تكشف الوثائق ومصادر التاريخ ما غمض أمامنا، حتى الآن، خلال هذه الفترات.

ولكن ماذا عن العصر الحديث؟ وما أعنيه هنا قبل عقدين أو ثلاثة من الآن. دفعنا هذا إلى التجول فى بعض أنحاء مصر المتباينة جغرافيًا واتصاليًا، والممثلة على قدر المستطاع لمختلف المناطق الجغرافية؛ لكى نرى احتفالات أهل ذلك الزمان - مسلمين ومسيحيين - الخاصة بعملية الختان، أو المصاحبة لها، ومقدار التشابه والتغير وعوامل هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الدوافع وراء كل ما ذكر.

ولهذا، سنلتقى ببعض من شاركوا فى هذه الاحتفالية، أو شاهدوها فى مواطنهم؛ حيث راعيت أن يكون الراوى أو المشارك من المدينة أو القرية نفسيهما.

ومن أقدم أحياء القاهرة، حى نشأ باعتباره ميناء نهرياً، وقاوم الفرنسيين، واشتهر بالفتوة، ونسب إلى أحد الأولياء؛ هو حى بولاق أبو العلا. ولمكانة سيدى السلطان أبو العلا فى نفوس أهل الحى خاصة، كان ولابد غالبًا أن يكون السلطان نقطة البدء، ولنبدأ من البداية.

تتم هناك عملية الطهور، سواء للولد أو البنت، سراً؛ خوفًا من الحسد، وليست هناك سن محددة للطهور، فيمكن أن يكون عمر المطاهر شهر أو خمس سنوات، كما أنه فى أحيان كثيرة تتم عملية الطهور لمجموعة من الأطفال مرة واحدة، وليس شرطاً أن يكونوا أقرباء، فيمكن أن يكونوا من بيت واحد، أو من حارة واحدة، أو جيران، أو معارف. وكانت القلفة أو البظر ترمى فى النيل؛ اعتقاداً فى أن هذا يجعل الجرح يشفى سريعاً، وربما خوفاً من السحر.

والأيام التى تلى الطهور، لا يحدث فيها أى شىء لا طبل ولا غناء؛ خوفًا، أيضًا، من الحسد، أو مرض الطفل، نتيجة لنظرة عين، ويستمر هذا التعتيم حتى اليوم السابع.

اليوم السابع، هو يوم الإعلان عن أن هناك طهوراً قد تم، فيدعى الأهل والجيران على الغذاء، حيث يتم ذبح إحدى ذوات الأربع، أو شراء لحمة، وذلك حسب المقدرة، بالإضافة إلى تناول المدعوين للطعام، سواء طعام الغذاء أو العشاء ويطهى صاحب الحفل فتة باللحم، ويرسلها إلى جامع السلطان أبو العلا، والبعض يرسلها إلى السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، للفقراء.

وتقوم السيدات والرجال بتقديم النقوط، سواء للأم أو الأب، أما المزين، الذى قام بطهارة الولد أو البنت قبل ذلك بسبعة أيام، فكان يأخذ نقوطه فى حينه من أهل المطاهر فقط؛ حيث - كما سبق القول - كانت العملية سرية.

تبدأ الزفة من عند جامع السلطان أبو العلا قبيل المغرب؛ حيث يمتطى فارس هذه الزفة حصاناً، مرتدياً جلباباً أبيض، وعقالاً تحته طرحة بيضاء فوق الرأس، وإذا كان الفارس صغيراً، يركب وراءه رجل كبير لكى يمسك به؛ خوفًا من وقوعه ويقود الزفة الصنو(٧١) بفرقته المكونة من حوالى عشرة أفراد بطبولهم ودفوفهم وحناجرهم؛ حيث يقومون بلفة حول الجامع، تبدأ من اليمين، ثم ينطلقون إلى مكان الفرح.

ويسير الرجال خلف الفرقة التى تنشد وبجوارها، وبعد ذلك النساء اللاتى يزغردن، ويختلط الصغار بهؤلاء وهؤلاء، ويتقدم هؤلاء أو بينهم فارس هذا اليوم.

وتصل هذه الزفة إلى مكان الحفل، حيث يكون قد تم نصب صوان وضعت به كراسٍ للمدعوين، وتنشد الفرقة بعض الأناشيد. وفى بعض الأحيان، تحيى الفرقة هذا اليوم وفى أحيان أخرى، تكتفى بالزفة وببعض الأناشيد الدينية، ثم تستكمل الليلة فرقة غنائية أخرى، وعلى رأسها عالمة - على حسب رغبة صاحب الفرح - ويستمر ذلك إلى وقت متأخر من الليل. وكانت الناس تتنافس فى تقديم النقوط للفرقة والعوالم. وفى بعض الأحيان، كانت تبدأ الزفة من عند السيدة زينب، أو سيدنا الحسين، وتلف أيضًا حول السلطان أبو العلا، وغالباً ما يحدث ذلك، إذا كان هناك نذر.

هذه الزفة، تتم إذا كان المطهّر ذكراً. أما إذا كانت أنثى، فالزفة تكون فى الحارة أو الشارع فقط، ولا تبدأ من عند السلطان، وكان يتم الاحتفال بطهور الأنثى أيضًا، ولكن ليس بالصورة نفسها التى يحتفل بها للذكر، واستمر ذلك إلى نحو عشرين سنة مضت. أما الآن، فقد اختفت تقريبًا تلك الزفة، وأيضاً مظاهر الاحتفال، حيث نشاهد بين الحين والحين حفلاً لطفل مختون، خاصة فى مولد السلطان أبو العلا، ولكن ليس بالصورة نفسها أو الفرحة كما كان يحدث من قبل(٧٢).

وفى حى المنيرة بالقاهرة، تروى إحدى السيدات ما كان يحدث عند طهارة طفل مسيحى: «فغالبًا ما كان يتم الطهور فى موالد القديسين مثل مارى جرجس، أو برسوم العريان؛ حيث توجد مبانٍ بجوار الكنائس وتابعة لها، تجرى بها تلك العملية. والسن التى كان يطهر فيها الطفل، تتراوح بين أربعين يومًا وأحد عشر عامًا، وربما زاد عن ذلك. والموعد المفضل للطهور، كان فى شهر سبتمبر، حيث تكون قد انكسرت موجة الحر. وفى أى يوم من أيام الأسبوع، عدا أيام الآحاد».

يذهب أهل الطفل، الذى ستتم طهارته، إلى الكنيسة مساء اليوم السابق للطهور؛ حيث يصلّون فيها، ويحضرون القداس فى الصباح. وبعد القداس، يتم الطهور، ويكون الطفل مرتدياً جلباباً أبيض وفانلة بيضاء، وتوجد صلاة خاصة بالطهور، ولكن نادراً ما تقام.

ولا تعمل زفة للمطهّر خوفًا من الحسد، ولكن يعلق له خرز أزرق فى صدره منعًا للحسد، وأيضًا ثوم، كما تكسر بصلة؛ وذلك لطرد الأرواح الشريرة. وتعمل له أسورة من سبع حبات بقول مختلفة الأنواع أو من البقول لمنع الحسد، ولمنحه القدرة على الإنجاب.

وفى الثالث؛ أى ثالث يوم، يحضر الأهل والجيران البقول حيث تقدم نقوط لوالدة الطفل، عبارة عن نقود، أو سكر وشاى، وما هو شبيه بذلك.

ويرش الملح فى أرجاء المنزل ويبخر، وذلك أيضًا لمنع العين الشريرة والحسد، ويعمل أكل للحضور، وغالبًا ما يكون كسكسى، وقادسية(٧٣)، وغديرة(٧٤). ويمكن أن يطبخ أيضاً، وهذا يرجع إلى المقدرة المالية.

ويحتفل أيضًا بالسابع؛ أى سابع يوم، ويعمل فيه مثل الثالث، وإن كان ما يقتصر الاحتفال على السابع، وأحياناً على الثالث، وهذا أيضًا يرجع إلى المقدرة المالية، ومكانة الأب والطفل، من حيث كونه وحيداً أو جاء بعد مدة»(٧٥).

وتختلف الزفة فى (أبو قير) بالإسكندرية عن زفة بولاق أبو العلا، حيث تكون الزفة بالكاريتات، فيلبس العريس طاقية وقفطاناً أبيض مشغولاً عليه خمسة وخميسة بالخيط الأحمر المزوى، ويكتب على القفطان أيضًا الله أكبر، وتتم الزفة بالكاريتات - التى يتراوح عددها حسب مكانة العريس ومجاملة أبوه للآخرين فى مناسباتهم - فى شوارع أبو قير، وتنطلق الأغانى والزغاريد من الكاريتات، والزفة تتم بالنسبة إلى الذكور فقط.

وقبل الزفة، يجتمع الناس فى منزل المطهّر[٧٦]؛ حيث يقدمون نقوطهم لوالدى العريس، والنقوط عبارة عن نقود، أو سكر وشاى، أو أى شىء مما يخزن فى المنازل[٧٧].

وفى وسط الدلتا بقرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية، كانت تتم دعوة الأهل والأحباب على الغذاء يوم الطهور الذى ليست له سن محددة، ولكن لا تزيد غالبًا عن خمس أو ست سنوات. ويحضر المزين عصرًا؛ حيث يقوم بطهارة الولد، ويقوم الناس بتقديم النقوط للمزين ولوالدى الطفل، وهو عبارة عن نقود، أو شاى، أو سكر، أو أرز، ومكرونة، وغير هذا من أشياء مماثلة.

وفى أثناء ذلك، تغنى البنات الصغار والنساء داخل الدار مستخدمات أى وعاء للإيقاع.

وبعد الطهور، تبدأ زفة المطهّر- ويجب أن نذكر أن هناك من يهتم بعمل زفة، وهناك من لا يهتم بها- حيث يركب المطهر حصانًا أو حمارًا بناحية أمام رجل كبير يمسك به، وحوله الأولاد والبنات مغنين وواحدة كبيرة ترش الملح منعًا للحسد. واللفة، عادة، تكون فى الناحية[٧٨]، وليست حول القرية كلها. وعندما تعود الزفة، تستمر البنات والسيدات فى الغناء حتى المغرب، أو بعده بقليل، ثم ينفض هذا الحفل.

وهذا الاحتفال قاصر على الذكور فقط، وفى بعض الحالات القليلة، لا يتم احتفال؛ حيث يتم الطهور بدون أى مظهر احتفالى. وبالنسبة إلى البنات، تتم طهارتهن دون احتفال[٧٩].

وللطهور عند المسيحيين بزاوية الناعورة، كما يذكر الأستاذ فايز تادرس، «فرحة كبيرة، فضلاً عن أنه أمر مقدس، واللقب الذى يطلق على المطهر هو العريس، ولا ننسى أنه يوجد لدى المسيحيين عيد الختان، ويعتبر من الأعياد المسيحية الصغرى[٨٠].

وهناك ارتباط بين الختان والعماد، فلابد أن يسبق الختان العماد، وهناك نص على ذلك.

وبسؤال الراوى، هل كان المسيحيون يفضلون تختينهم فى يوم عيد الختان؟ أجاب: العادة تعلو على كل شىء، والعادة، هنا، أن الميعاد الأفضل للطهور- من زمن سابق لا نعيه، ولكننا توارثناه جيلاً بعد جيل- هو أثناء وفاء النيل وفيضانه الذى يعنى الطهارة. وكان موعد الفيضان، هو شهرا أغسطس وسبتمبر بالتقويم الميلادى، ويقابله مسرى من الشهور القبطية[٨١].

«فلما كانت مية النيل تحمر، كانت الناس تقول الوقت ده كويس للطهارة والجرح يطيب بسرعة». ففى وقت الفيضان، كان معظم الناس من مسيحيين ومسلمين، يقومون بطهارة أبنائهم حيث إن الجرح فى الشتاء لا يشفى سريعًا[٨٢].

وفى يوم الطهور، يدعى الأهل والأحباب ويحضر الأطفال الذين يغنون ويدعون لعريس هذا اليوم بأدعية جميلة. وغالبًا ما يشارك الأطفال بوصفهم مرددين خلف من هم أكبر منهم سنًا.

وفى اليوم المحدد لإجراء عملية الطهور، كان أهل الطفل يحاولون خداعه، لكى لا يقاوم أثناء إجراء العملية، ويحضر المزين باعتباره ضيفًا، وتتم العملية بسرعة، هذا إذا كان الطفل صغيرًا، أما إذا كان كبيرًا ويدرك، فيحاولون إقناعه بأن الطهارة علامة على الرجولة، وأنه لن يشعر بألم، فهى تشبه قرصة النملة. وكان الحاضرون يقومون بتقديم النقوط للمزين الذى كان يردد أسماء مقدمى النقوط مقرنًا بها التهنئة المباركة - كما كانوا يقدمون النقوط لأبوى المطهر. وبهذا، ينتهى يوم الختان.

وكان يحتفظ بالقلفة، حيث توضع فى حجاب، ويعلق أو يوضع تحت الوسادة، والحجاب كان يوضع فى كيس من القطيفة، وبعض الناس يضعون مع الحجاب أدعية دينية مكتوبة على ورقة، وهذا يعبر عن الامتنان لله على أن هذه العملية تمت بنجاح. وسر الاحتفاظ بها أنها جزء من جسم الإنسان.

ويبدأ الاحتفال فى اليوم السابع، حيث كان يلبس المطهّر جلابية بيضاء مشغولة باليد ومزينة بالصليب. والآن، يلبس بلوزة وبنطلونًا، وأحيانًا صديريًا مطرزًا بالماكينة، ومزينًا بالصليب، وحذاء أبيض.

والآن، يقدم الأهل والأحباب هدايا عبارة عن شيكولاته أو لعب أو ملابس. وقبل ذلك، كانت الهدايا عبارة عن شاى، أو سكر، أو ما شابه ذلك. وكان الأولاد يصطفون ويجلسون ويرددون الأغانى خلف إحدى المغنيات من أهل العريس أو من الجيران، المهم سيدة أو بنت تجيد الغناء. ويكون الطفل محمولاً بين يدى أقرب الناس إليه، وعادة لا تكون الأم؛ لأنها تكون خائفة عليه. ويلف به على الحاضرين الذين يغنون ويهللون.

وفى المساء، يجهز العشاء، وهو فى هذه المناسبة إما كسكسى أو مسرودة[٨٣]، ويوزع الشربات على الحاضرين.

ويحضر المزين فى هذا اليوم، ليفك الرباط، ولا ينقط المزين فى هذا اليوم، ويتناول أجره عن عملية الطهور فى اليوم السابع؛ وذلك حتى يضمن أهل المطهر حضوره، لمتابعة الجرح والغيار عليه،[٨٤].

وإذا انتقلنا من وسط الدلتا إلى قرية الصوامعة شرق بالصعيد؛ حيث التمسك بالعادات والتقاليد، والصراع أشد من أجل لقمة العيش، والجبل والصحراء يحاصران الأرض الزراعية من الشرق، فتضيق، وتصبح عاجزة عن سد رمق أهليها. ونستطيع القول ـ باختصار ـ إنها بيئة طاردة لعجز الموارد الاقتصادية عن الوفاء باحتياجات السكان.

يروى لنا أحد أبناء القرية عما عاصره من زمن، عندما كان طفلاً لم يشب بعد عن الطوق، وكانت شوارع القرية ملاعبه التى يقضى فيها أغلب أوقاته، حدث هذا منذ حوالى أربعين عامًا، ولندعه يقص علينا ما وعته ذاكرته، أو ما هو خاص بما جرى له فى يوم من الأيام:

«ممارسات الطهور فى القرية لا تخرج من يد حلاق القرية، أو حلاق الصحة، وليس كل الحلاقين فى القرية لهم يد فى عملية الطهور؛ وإنما تجد فى القرية، أو عدة قرى متجاورة، حلاق له شهرة، أو خفة يد، فى طهارة الطفل، أو الصبى، يطلق عليه حلاق الصحة.

تبدأ عملية طهور الطفل أو الصبى ابتداء من سن الرابعة أو الخامسة وحتى العاشرة. وإذا كان الطفل وحيد أبويه، أو الطفل البكر، يقام له احتفال خاص عند طهارته. أما إذا كان له أكثر من أخ، وله أخ كبير يتزوج، فإنه يطهر فى صباحية عرسه، ويتم الطهور فى الصباح الباكر، هرباً من الحر؛ حيث يجلس الطفل على كرسى، وتحت قدميه قدر من التراب، لينزل عليه الدم الناتج من الجرح. وتحضره العروس، ومن حولها والده وأمه وأخواته وأقرباؤه، وذلك تفاؤلاً بالعروس واستبشاراً. والطفل ينتابه الخوف عادة وأحياناً الخجل؛ الخوف من عملية الطهور فيبكى. والخجل، لأنه يتعرى أمام الناس، وخاصة العروس إذا كان فى سن الصبا، أو فى حدود السادسة أو الثامنة وخاصة إذا كان فى العاشرة. وتتردد من حوله عبارات التشجيع وعدم الخوف، فهو رجل، وأحياناً يوضع منديل على عينيه، والولد الذى لا يخاف، يرفع المنديل من على عينيه قائلاً: «أنا مش خايف»، وأثناء عملية القطع تنطلق الزغاريد.

ونادراً ما يبكى فى هذه السن؛ لأنه يرى فى نفسه أنه رجل، وعيب عليه أن يبكى. أما إذا كان صغيراً ولا يبكى فهنا وخوفاً عليه من الحسد[٨٥]، يضربه والده أو عمه بالقلم ضربة قوية تجعله يبكى، ويعطى للمطهّر، الذى عادة ما يرتدى جلباباً أبيض قطعة سكر، تعويضًا عما فقد، من دم أثناء الطهارة أو يحلى «فمه»، وينقط الحاضرون الحلاق، حيث يوضع النقوط فى صحن أمامه.

أما إذا كان الطفل وحيد أبويه، فإن له احتفالاً خاصاً، قد يستمر أسبوعًا أو أسبوعين قبل عملية الطهارة. وفى هذه الحالة، يكون الطفل عادة فى سن الثالثة أو الرابعة، وعلى الأكثر فى الخامسة؛ لأن الوالدين يريدان أن يفرحا به.

وتبدأ احتفالية الطهور بعد العصر وحتى المغرب بالمرور فى شوارع القرية. وتتكون الجماعة، التى تلف شوارع القرية، من ضاربى الطبل والمزمار البلدى، وواضعى السيوف فى أفواههم، والواقفين على المسامير، وخلفهم الأهل والمحبون، وفى وسطهم، الطفل الذى سيختن، وتحيى الناس أهل الطفل: «عقبال جوازه»، «وعقبال الصغير»، ويردون: «عقبال عندكم»، وغير هذا من عبارات التحية، ويكون هذا بمثابة إعلان بأن فلان يحتفى به للطهارة.

وفى المساء، تبدأ السهرة الاحتفالية، وعادة تكون بالتغنى بالتواشيح الدينية التى ينشدها محترفون بالأجر والنقوط، حسب الاتفاق، ويكون ذلك فى مكان فسيح يطلقون عليه «الرهبة»، وتتكون فرقة التواشيح من قائد للفرقة، وهو المنشد الرئيسى، وإيقاعه، أحياناً، على عصاة حديدية يمسكها بيده ويضرب عليها بسبحة. وأحياناً، يكون معهم دف ومجموعة من المرددين.

ويشارك الحاضرون بالذكر؛ حيث يصطفون صفين، ويقف قائدهم بين الصفين ويذكرون الله، ويستمر هذا الاحتفال حتى ساعة متأخرة من الليل، وتقدم المشروبات والطعام للضيوف القادمين من خارج القرية، ولكبراء الحاضرين.

وتعتبر ليلة الطهور؛ هى الليلة الرئيسية التى يقدم فيها الطعام الرئيسى والتى يقدم فيها النقوط الذى يكتب فى كشف أو دفتر. وفى الصباح تتم عملية الطهور.

ويذكر الراوى أن قريته ومحافظته لم تعرف الختان الجماعى؛ فلابد لكل طفل من أن يختن بمفرده، وله احتفاله الخاص به.

وبالنسبة إلى الفتاة، لا يجرى لها أى احتفال، وعلى حد تعبير الراوى «استحالة». وتتم طهارتها سراً، دون أن يعرف أحد[٨٦].

وإذا واصلنا السير، منطلقين تجاه أرض النخيل والذهب، الأرض التى أحياها النيل، وأماتها جهل إنسان وعدم بصيرته، حيث ترقد تحت مياهه كنوز من الفنون والآثار والعادات والتقاليد والمعتقدات، وآثار وثقافة شعب، يقضى عليها حاقد جاهل. هنا، فى بلاد النوبة، وفى أدندان بلاد الفديجة قريبًا من الحدود المصرية السودانية، وجدنا طاعنًا فى السن رفض التهجير، فهى أرض الآباء وملاعب الصبا وحياة الشباب، وعلى حد معتقداته: مهبط معظم الأنبياء. تركها لمدة عامين، وعاد ليعيش فى منطقة التكامل، قريباً من قريته القديمة التى ترقد فى باطن النهر. ويستجمع شتات ذكرياته، ويبدأ فى الحكى.

«كان لابد من طهور الطفل وهو صغير، وغالبًا لم يكن يتعدى عمره ثلاث سنوات، وفى اليوم الموعود يدعى أهل القرية جميعهم لحضور ذلك الحفل. ومن يكون مشغولاً فى حقله أو غيره، يمكنه الاعتذار عن عدم الحضور(٨٧).

ويتم الغذاء قبل عملية الطهارة، وهو عبارة عن عيش الدوكة، ويتكون من السلابة؛ وهو رقاق من القمح، والشدة؛ وهى رقاق من الذرة والحلبة، وإن كانت أسمك قليلاً من رقاق القمح، ويرص طبقة من هذا، وطبقة من هذا، ويوضع فوق كل ذلك الطبيخ الموجود: ملوخية، أو بامية، أو أى شىء آخر.

وبعد تناول الغذاء، يقوم المزين بإجراء الطهور، ويؤجر على ذلك، ولا ينقط، ولكن الأم هى التى تنقط؛ لأنها هى المسئولة، فالرجل، غالبًا، غائب يعمل ويكد فى المدينة؛ لكى يرسل لأسرته ما يعينها على شظف العيش. ويلبس المطهر جلباباً أبيض بدون تزيين وعمة صغيرة. وجدير بالذكر، أن البنت تتم طهارتها دون احتفال، وتدفن القلفة فى مكان بعيد عن أى حيوان.

وتصدح أرجاء البيت بالغناء الذى تؤديه الفتيات، وتشارك فيه النسوة والأطفال بالطبل والغناء، ولا توجد فى أدندان زفة حول القرية، ويكتفى، كما سبق القول، بالغناء فى المنزل فى يوم الطهور نفسه»(٨٨).

ونترك ذلك الشريط الضيق المكتظ بأهله، وننطلق إلى الصحراء، بادئين بالصحراء الشرقية، وفى إحدى مدنها الغردقة، التى تقع على البحر الأحمر، وحيث يوجد العبابدة، إحدى قبائل الصحراء الشرقية، فكان احتفالهم بفرح الطهور يتم بعد الطهور.

فيدعى الأهل والأحباب إلى طهور الولد، الذى لا يتعدى سن الخامسة، وتتم طهارته فى الصباح غالبًا؛ حيث يجلس على سرج لابسًا جلباباً أبيض محنى بالحنة، ويقوم بالعملية أيضًا المزين، ويتناول الجميع الغذاء، حيث يذبح والد المطهر شاة، أو عنزة، حسب المقدرة.

يقدم الحاضرون النقوط لوالد الطفل، وكان هناك من يقدم ذبائح؛ أى: خروف أو ماعز أو أكثر، وبعد تناول الغذاء، يبدأ السامر الذى يكون عبارة عن دائرة من الرجال تصفق وتغنى، وتلعب داخل الدائرة سيدة مغطاة الوجه(٨٩)، ويستمر السامر هكذا، إلى وقت متأخر من الليل.

وعند العبابدة، تتم طهارة البنت أيضًا، ولكن لا يقام لها أى احتفال، ويذكر الراوى أن الناس كان لها «غرض تعمل الحظ دلوقتى يروح يقضى واجب ويمشى»(٩٠).

وفى صحراء مصر الغربية بمطروح، وعند البدو، يبدأ الاحتفال قبل الطهور بأسبوع أو أكثر. وكما نعلم، فإن التجمعات أو النجوع فى الصحراء عدد أفرادها قليل، حيث يتكون النجع من عشرة إلى عشرين خيمة، ويمكن أن يكون أكثر من هذا، وذلك نادر، وتتناثر النجوع فى الصحراء، وبينها مسافات تستغرق يومًا أو أكثر بالإبل، ولبعد تلك المسافات فلابد من إعلان من يراد دعوتهم لمناسبة بالذهاب إليهم.

ورغم بعد المسافات بين النجوع، فإنهم يحضرون تلك الدعوة، ربما من أول الفرح أو خلاله. ومن كان قريبًا منهم، يمكنه العودة إلى نجعه، والبعيد ينام فى خيمة معدة لذلك.

وتشاهد هذا المنظر أثناء احتفالية الطهور - طبعاً هنا حسب المقدرة - رجلاً يركب ركوبته، وأمامه شاه، وزوجته تسير خلفه تحمل شاياً وأرزاً وسكراً وخلافه، أو بعض ذلك، وهذا هو نقوط الفرح (الطهور).

ويمكن أن يكون عدد المطهرين فى النجع أكثر من واحد، وكل واحد ينقطه أفراد قبيلته، وأحيانًا ما يتم الطهور فى المواسم فى العيدين (يوم الوقفة أو بعد العيد بيوم)؛ وذلك حتى يتاح للناس القيام بواجباتهم فى العيد، وأيضاً فى عاشوراء، وإذا كان هناك فرح، وذلك تقليلاً للنفقات.

ومن ضمن استعدادات فرح الطهور؛ بناء بيت شَعرٌ كبير حتى يتجمع فيه الناس، ويصنع من شعر الغنم وهذا فى الشتاء، وفى الصيف، خيمة، وتصنع من الأشولة، وترقع من الداخل والخارج بأقمشة.

ويقام السامر فى الأيام التى تسبق الطهور (التحليل)(٩١)؛ حيث يقف الرجال فى شبه دائرة يصفقون ويغنون، وواحدة تلعب داخل الدائرة، والتى تلعب، لابد وأن تكون بنتًا أو

مطلقة، حيث يذهب صاحب الفرح إلى أبى البنت التى يريدها للعب فى سامره، ويقول له: «أنا عايز بنتك تكون فى السامر»، ويمكن أن تكون تلك البنت التى اختارها تسكن فى نجع بعيد، فيذهب لها ويحضرها، ولا تتقاضى من تلعب فى السامر أى أجر. وبعد أن ينتهى الطهور، يعطون البنت بعض الهدايا مثل جلباب ومنديل وصابون، وغير ذلك. وسن الطهارة، عادة، هو الثالثة، حيث يعطى للولد بيضة فى يده، يقذف بها الذى يقوم بطهارته، حتى لا يرهب هذه العملية، ويتعلم الدفاع عن نفسه. ويلبس الطفل جلباباً أبيض عليه رسوم من ناحية الصدر، ويعمل عقداً من حب القرنفل، الذى يصحن ويعجن ويعمل منه حب صغير يلضم كعقد، ويعلق على صدره أو يلبسه فى رقبته ،وذلك حتى (لا يشم(٩٢) الجرح)؛ أى لا يتلوث. والقرنفل ليس من منتجات البيئة ولكنه أمر متوارث. وأثناء الطهارة، تقوم النساء بالغناء، لتشجيعه على تحمل عملية الطهارة بحثه والقول له: أنت رجل، أنت شجاع، أنت من عائلة كذا.

وبعد الطهور، تقدم النساء النقوط، حيث يوضع فى حجر الطفل الجالس، والنقوط لا تكتب فى كشف، حيث نعرف ونتذكر، ويبدو أن ذلك راجع إلى أن عدد الحاضرين قليل. وكانوا قديماً يأخذون الطفل لزيارة ولى تبركًا، إذا كان قريبًا منهم، ولكن بطّل ذلك الآن.

وبالنسبة إلى البنت، لا يحتفل بها. ومن أجمل ما قاله أحد الرواة: «نعانى من التفريط فى العوايد، فالعادات والتقاليد صمام الأمن فى الصحراء، واحنا لما نخرج برة العوايد بنحتاس، ونحن نحزن لترك العوايد، والتحضر مشكلة نحن نعانى منها»(٩٣).

والآن، لم يعد هناك سامر، ووالد المطاهر يحضر ذبيحة، أو اثنتين، ويعزم الأهل والأصدقاء، والبناويت (البنات) تغنى وتطبل على جركن صاج يومين. وثالث يوم، تتم طهارة الطفل. وممكن قبل الطهور أخذ الطفل لزيارة سيدى العوام، وذلك إذا كانوا قريبين منه.

ومن الأغانى التى تغنى عند العرب فى هذه المناسبة:

مبروك عليه طهاره

حاضر بوه حاضر خاله

إن شاء الله بعد الطهور

يبقى ظابط فى أول الطابور

مبركين عليه اللمة

فرحانة بإخواته همه

التاكس اللى جاى من الحمام

جاى عليه خمسة من قدام(٩٤)

أيضاً:

إن شاء الله بعد الطهور

تقول يا أمه يالله للنبى

إن شاء الله بعد الطهور

ييجى فوق منقوش اللبد

ما تخاف من الموس ياولد

خوالك عرب زينى

هوالك عرب زينى

مساجر سوجر جينى(٩٥)

إن شاء الله بعد الطهور

يبنى بيت غرب بيتنا(٩٦)

وننتقل، الآن، إلى بيئة مختلفة عن البيئة الصحراوية لعرب مطروح، وإن كانت تقع فى نطاق المحافظة نفسها. يعتمد أصحابها على عيون الماء وزراعة النخيل والزيتون بصفة رئيسية، وبعض الحاصلات الأخرى على هامش الزراعة الرئيسية. وعدد الأهالى الآن حوالى ثلاثة عشر ألف نسمة، وهى واحة سيوة:

«تتم طهارة الطفل فى الصباح الباكر لتلافى حرارة الجو، ويكون الطفل مرتديًا جلبابًا أبيض جديداً ومشغولاً بخيوط حريرية على الصدر، ويمكث الطفل فى الفراش بعد الطهارة»، وتقام مأدبة يحضرها الأقارب والأحباب ويكون عدد الحاضرين حوالى من عشر إلى عشرين فرداً، وتقوم السيدات بعمل زفة للطفل، حيث يطبلون ويغنون، وذلك داخل المنزل.

ولا يوجد طهور جماعى، ولكن إذا كان للأب أكثر من ولد، فيمكن أن تتم طهارتهم سوياً، وتدفن القلفة فى الصحراء. وفى ثالث يوم، بعد صلاة العشاء فى جامع الناحية، يعلن أن فلاناً قد طاهر ابنه فلان وأنهم سيذهبون إليه بعد الظهر. ويدفع الناس نقوطهم فى الجامع، حيث يأخذه كبيرهم، ويكتب الأسماء والمبالغ فى كشف. ويذهبون بعد صلاة ظهر اليوم التالى للمباركة قائلين: «مبروك مبروك عقبال الصيام

والفرح، ويستمر توافدهم للعشاء، والسيدات تعطى نقوطها لأم الولد، وهو عبارة عن نقود أو شاى وسكر وغير ذلك.

وبعد أسبوع، يذبح جدى، أو يشترى لحمة، حيث يطهى اللحم. أما الأمعاء والطحال وغير ذلك، فتوضع على قدر مساو لها من دشيش القمح أو الشعير، وتطبخ، وهى ذات طعم جميل، ويسمى هذا اليوم بيوم الدشيشة. وتوزع على الأطفال حلاوة وسكر وملبس.

وتتراوح عظمة الاحتفال حسب مكانة الطفل، فإذا كان هو الطفل الأول يكون الاحتفال والفرحة به كبيرة، أما إذا كان ثالث أو رابع ابن، فالفرحة به بسيطة. ولا يحتفل بطهور البنت.

والآن، لازالت عملية الطهور والاحتفال تتم كما كانت، وإن كان الذى يقوم بالطهور، الآن، فى غالب الأحوال، الطبيب، ويمكن أن يحضر إلى البيت، ويطاهر الطفل، ولا يتفق على أجر، ولكن يأخذ (شوية تفتوفه) نقود(٩٧).

وجنوب شرق سيوة بحوالى مائة وثلاثين كيلو متراً، وعلى حدود منخفض القطارة، توجد واحة جارة أم الصغير، فى بقعة من أجمل بقاع مصر، حيث تتناثر بها عيون الماء؛ حوالى إحدى عشرة عيناً، تروى سبعين فداناً تقريبًا، حاصلاتها الرئيسية: البلح والزيتون، كما كانت إحدى محاط القوافل بين سيوة ومطروح.

هذه الواحة نمط جيد لعزلة المكان والسكان الذين يبلغ تعدادهم حوالى مائتين وستين فرداً، ولا تصلها بسيوة، أو مطروح، أو أى مكان، خطوط منتظمة للمواصلات أو غير منتظمة، ولم يلوثها إرسال التلفزيون، أو أخبار الصحف؛ فهى فى عزلة، وإن كانت هذه العزلة غير تامة، حيث أصبح، الآن، كثير من أهليها يسافرون إلى سيوة ومطروح لقضاء حوائجهم، وأيضاً هناك البعض منهم يعملون فى بعض المدن المصرية، وإن كان عددهم قليلاً. ويتخاطب أهل الجارة فيما بينهم باللغة السيوية.

ومثل سيوة، لابد من إجراء عملية الطهور (التحليل) فى الصباح الباكر؛ حيث يجلس الولد (العويلة) فوق قصعة. ولمداواة الجرح، كان المطاهر يردم فى الرمل أو يداوى، أيضاً، ببعر الماعز. والسن الذى تجرى فيه عملية الطهارة، تتراوح بين خمس وعشر سنوات. وفى أثناء الطهور، تسمع طلقات النيران ابتهاجًا. وتدفن القلفة فى الرمل، وغالبًا ما كانت عملية الطهور تتم بصورة جماعية؛ حيث يحضر المزين من سيوة، ويأتى مرة واحدة فى السنة، يحددها له أهل الجارة، ثم تعلم أحد أبناء الواحة. والآن، تتم طهارة بعض الأطفال فى سيوة أو مطروح. وعندما يكون العدد كبيراً يحضر المطهر إلى الجارة.

فى يوم الطهور، تذبح شاة أو أكثر، وعندما يكون هناك أكثر من أب لهم أبناء يجرون عملية الطهور، فمن الممكن أن يشتركوا فى شراء شاة أو أكثر، وهذا حسب المقدرة، ويعزم أهل الجارة على الغذاء.

وفى ثالث يوم، يحضر الرجال والسيدات لتقديم النقوط (النحيلة)، وذلك حسب المقدرة أيضاً؛ فالرجال يقدمون النقود، والسيدات يقدمن هدايا عينية، مثل البيض والشاى والسكر والأرز وغير ذلك.

وفى سابع يوم، تتجمع السيدات والبنات فى منزل المطهّر؛ حيث يطبلن ويزمرن، مصاحبات ذلك بالغناء. ويلبس الولد فى ذلك اليوم جلباباً أبيض من قماش البفتة (البيسة)، ويذهب مع أصحابه، آخذين معهم سودانى وحلاوة وقصعة بها أرز، ويذهبون إلى مقام سيدى ياجة(٩٨)؛ حيث يأكلون ذلك هناك، ويقرأون الفاتحة ويعودون،(٩٩).

ونترك الجزء الشمالى من الصحراء الغربية منطلقين تجاه الجنوب، حيث واحة باريس بالواحات الخارجة وواحة القصر بالواحات الداخلة. وتتشابه الحياة الاقتصادية فى باريس والقصر مع الحياة الاقتصادية فى سيوة والجارة، حيث تقوم اقتصادياتهما على الزراعة، وإن كان يوجد تنوع فى الحاصلات الزراعية بجوار النخيل، والأرض أخصب والمياه أعزب ،واحتكاك واحتى باريس والقصر عادة بأهل الصعيد الذين يفدون هناك للعمل والإقامة، حيث أنشئت لهم قرى جديدة خاصة بالخارجة، بالإضافة إلى وجود نسبة كبيرة منهم تعمل بالقاهرة، ونسبة أقل بمدن الصعيد.

وهنا فى باريس، التى تقع على خط واحد من كوم امبو بأسوان، تذكر السيدة أم عمر: «أن عملية الطهور كانت تتم وعمر الولد يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات، والاحتفال بهذه المناسبة قاصر على الولد. أما البنت، فليس لها احتفال لدرجة أن الجيران والأب والإخوة لا يعرفون بموعد طهارتها.

ويبدأ الإعداد للطهور قبل العملية بثلاثة أو أربعة أيام، فيجهزون الغلة، حيث تغسل وتغربل وتطحن. وتذهب أفراد مخصوصة معروفون لجمع الحطب، استعداداً للخبيز والطبيخ

مـقـابل إعطائهم غـذاءهم، ويسـمـونـه (الزوادة). وعندمـا يحضرون، يقولون: (اوين الخطابة)، أى أن الحطابة وصلت. وعندما تصل الحطابة بالحطب تخرج النساء وتقف أمام الباب مـزغـردة، ويخطف البـعض أعـواداً من الحطب، تفـاؤلاً بأن يحدث لهم فرح قريب، أو لكى يأتيه الفرح. ويتناول الحطابة الغـذاء، ويكون عـادة شـعـرية وبلح، ويأخـذ كل واحـد منهم كعكتين، ويسمى المعلوم.

ويبدأ خبز العيش فى اليوم التالى لجمع الحطب، وثالث يوم يطبخون، حيث تحضر النساء للمساعدة، وتحضر معها عيش، ويذبح أهل العريس - وهو الاسم الذى يطلق على الولد - جدياً أو أكـثـر أو خـروفًا أو أى شـىء، حـسب المـقـدرة. ويدعى الأهل والجيران، حيث يقدمون النقوط، فمنهم من يقدم نقوداً أو قدراً من القـمح أو الأرز أو اللحم، والنسـاء يقـدمن الشـاى والسكر والأرز والقمح والخبز.

ويبدأ تناول الطعام من حوالى الساعة العاشرة صباحاً حتى الساعة الثالثة بعد الظهر، وبعد ذلك تتناول السيدات الغذاء. ومن يقومون بخدمة الرجال هم أنفسهم من يقومون بخدمة الحريم، وهم عادة من أهل العريس. وفى أثناء ذلك، يكون والد العريس (المطهر) واقفاً يرعى عملية توزيع الطعام، فإذا نقص طبق أو صنف أمام أحد، طالب بملله.

وبعد صلاة المغرب، يحضر الرجال الذين لم يحضروا فى فترة الصباح. وبعد العشاء، تحضر النساء ممن لم يتناولن الطعام قبل ذلك.

وفى المساء بعد صلاة العشاء، يقام مولد، حيث يحضر المولدية للإنشـاد وقـراءة المولد الذى سبق ذكـر تفـاصـيله، ويشارك الحاضرون فى هذا.

وفى هذا اليوم - ويسمى يوم الجلسة - يعصفر[١٠٠] الجلباب الحـرير من الأكـمـام والذيل، ولابد أن يكون الجلبـاب أبيض اللون، ويطلق على الجلبـاب اسم (الرومـيـة)، ولا يعرف سبب إطلاق هذا الاسم، كما تحنى يدا العريس وقدماه صباح اليوم التالى، ويسمى يوم المدة فيطبخ عدس ويخبز فطير[١٠١]، كما تحضر المدعوات فطائر[١٠٢] معهن، ويحضر العراسة[١٠٣]، لتناول الغذاء.

وفى العصر، يركب العريس حماراً[١٠٤]، ويرتدى المطهّر جلبابه الأبيض المعصفر (الرومية) وعقد مشاهرة ملضوم من خرز يحضرونه من الجبل اسمه «كفرى»؛ وذلك حتى لا يساهر الولد؛ أى لا يمرض، ولكى يطيب جرحه سريعاً، ولمنع الحسد، ويمسك بيده غصناً أخضر من شجر الليمون[١٠٥].

وتبـدأ الدورة، فـيلفـون القـرية من اليـمين بـالغناء والطبل والزمـر، وزغاريد النساء اللائى يتخذن أماكنهن خلف الجميع بعد العريس والعراسة والرجال. ويقف هذا الموكب أمـام كل بيت؛ حيث يقدم لهم أهل البيت التحية التى هى قمح أو ذرة أو بلح وغير ذلك. والبعض يقدم لهم الشاى، والآخر ينثر عليهم البلح والملبس والفول السودانى. وبعد انتـهاء الدورة، يعودون إلى المنزل، ولا تذهب هذه اللفة لزيارة ولى، أو مقام، للتبرك به.

ويحضر الحلاق إلى المنزل، ومعه غالبًا أربع قفاف كل قفة لصنف من الحبوب التالية: القمح والذرة والشعير والبلح - ويبدأ الحلاق بالخلافـة على المطاهر فيقول مثـلاً: «خلف الله عليك ياأحـمـد وفـلان بيـصـبح عليك بخـيـر»، وهكذا، وينقط الحـاضرون الحلاق بالنقود والحبوب، وذلك بين الغناء والطبل الآتى صوته من عند الحريم، حيث تكون أم العريس وأخواته مـرتديات أزهى مـلابسـهن، مـتـحليـات بما عندهن من ذهب وفضة ولابد من حضور الأقارب.

وبعد الحلاقة يقوم الحلاق بمطاهرة[١٠٦] الولد. ويمكن أن تتم عـمليـة المطاهرة لأكـثـر من ولد، وعـادة مـا تتم عـمليـة القطع، كما تسمى هناك، ساعة الغروب.

وتدفن القلفة تحت نخلة، ليكون باسقًا مثل النخيل أو عند صائغ؛ ليكون ثرياً مثله، أو عند مدرسة، ليكون محباً للعلم، أو تدفن تحت زير أو بلاص مـاء؛ اعتقاداً بأن ذلك يبرد الجرح، وهناك من يعلقها فى رقبته مع عقد المشاهرة؛ حتى لا يصاب بالعين. وعـادة مـا يهب له أحد أجداده لأبيه أو لأمـه نخلة بلح أو زمن فى عين مـيـاه؛ حـيث إن الملكيـة فى باريس للمـيـاه، وليست للأرض»[١٠٧].

وتذكـر السـيـدة حـامـدة سـاسـة، من المكس القـبلى؛ إحـدى عزب باريس[١٠٨]، أنهم كـانوا على حـد تعـبيـرها: «تذبح له ذبايح ونغنى عليـه ونأخـذ ثلاث شـهـور واحنا نخبط العـرس وندق عليـه. والله أنا كـان مـعـايا واد (ولد) ثلاث شـهـور يهل الهلال والفرح يدق وده قبل المطاهرة. ونسبع لهم ساعـة مـا يتم سبع تيام نعمل لهم سبوع ونعمل لهم ليلة فرح بعد الطهور كـمـان ده زمـان كـمـا نرسل لأهل العـريس (المطاهر) فطيـر وعيش وشاى وسكر وحلاوة وكل ده قاعد (مستمر) بس الفطير اللى بطل ماحدش (لا يوجد أحد) له مقدرة ع الفطير»[١٠٩].

«والآن، لم يـعـد الاحـتـفـال بالطهـور يأخـذ هذا الشكل الاحتفالى حيث يقوم الطبيب بعملية الختان غالبًا، وإن كان هناك احـتـفـال، فيكون قاصـراً على الأهل. ولازال الناس إلى

الآن ترسل هداياها السابقة ما عدا الفطير، لأنه لم تعد هناك مقدرة على عمل الفطائر. كذلك كانت عملية الطهور، يمكن أن تتم لمجموعة من الأولاد في يوم واحد، والآن أصبحت فردية. وهناك بعض الأفراد القلائل الذين يحتفلون بالطهور «بنفس الشكل القديم إلى حد ما، وإن كان لا يستغرق هذا الزمن الاحتفالي، ولكن يمكن أن تكون هناك دورة حول القرية وغناء وخلافة وقلة مشاركة»(١١٠).

ومن الأغاني التي تغني للمطاهر في باريس:

المؤدي : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان

المرددون: دخل المعلم دارى موسه دهب رنان

المؤدي : دخل المعلم عشية لابس ملابس حجية

ياعريسنا هات الطبلية وطلع الشاي للحطار (الذين حضروا).

المرددون : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان.

المؤدي : دخل المعلم في الصباح واحنا ناويين الأفراح.

ياعروسة هات المفتاح وافتحي الباب للغالي.

المرددون : دخل المعلم دارى موسه دهب رنان.

المؤدي : وأمه قاعده ومتكية ولابسة الحلق أبو مية (متكلة) مائة جنيه.

وأبوه شايل الصينية يفرق شربات الغالي.

وأيضاً:

مؤدي : ياأمه افتحي بابنا خليه يجبنا الهوا.

مرددون : ياأمه افتحي بابنا خليه يجبنا الهوا.

مؤدي : فتحت باب الرسول وطلعت فيه البخور.

داخل المعلم يقول اجرح وارش الدوا.

مرددون : ياأمه افتحي بابنا خليه يجبنا الهوا.

مؤدي : دخل المعلم يقول خلي الخيات دول سوا (الإخوة)

دخل المعلم يقول خلي الشقايق سوا (الأشقاء).

وفي أثناء خلافة المزين على العريس (المطاهر)، يغني بعض الأغاني، منها:

مؤدي : **ازعق ياعلي من على المجدية (نوع من النخيل ذو ارتفاع عال).**

مرددون : ازعق ياعلي من على المجدية.

مؤدي : واحلف ياعلي ماخد إلا شاشه.

ولاولا الجنيه الأخضر ولا فتحه راسه.

ولا القفاف معبية ومحلية(١١١) مملوءة (محلاة).

واحتفالات الطهور بالقصر(١١٢)، تشبه إلى حد كبير مثيلتها في باريس. وكان موعد الطهور غالباً ما يكون مصاحباً لعيد الضحية.

وكانت عملية الطهور تتم بأن يجلس الولد على ماجور(١١٣)، يوضع مقلوباً وتحته فرخة، يأخذها الحلاق بعد إتمام عملية الطهور، ويؤتى بوعاء فخار كبير، يملأ بالمياه، ويلقي الحاضرون بقطع نقود معدنية فيه نقوطاً للمزين.

وفي القصر أحياناً، ينذر لو عاش الولد ليوم طهوره، أن يأخذه أبوه، ليزور مقام الشيخ فلان، وفعلاً بعد الطهور يقومون بزيارة مقام الشيخ، ويحنون حوائط المقام بالحنة، ويطلقون البخور داخله وحوله.

ويجدر بنا أن نذكر كيفية إجراء عملية الطهور: «يضع المزين على الجزء الذي سيقطع علامة بقلم كوبيا. ويدفع تمرة الولد للداخل بقطعة خشب ناعمة كالمورد، ويشد الجلد للخارج، ويأخذ علامة بالكوبيا على المسافة البعيدة عن التمرة حتى لا يقطع التمرة. وبعد أخذ العلامة، يحضر المقص أو الموسى ويقطع هذا الجزء ويوضع في شادوفة(١١٤) مملوءة بالطين أو الرمل، ويدفن أهل الطفل قطعة الجلد فيها، ويروونها بالماء، أو تدفن تحت جرة المياه في الطين، اعتقاداً بأن دفنها في الطين يخفف الألم(١١٥).

وبالنسبة إلى البنات، فالتي تتولى طهارتها، هي الداية، ولا يحضر الرجال، أو حتى والد البنت هذه العملية، حيث تتم في سرية، وتنقط الداية بالطريقة السابقة نفسها، ومن السيدات فقط. ويكون عمر البنت عند الطهارة أربع أو خمس سنوات، ومن الأغاني التي تغني في تلك المناسبة في القصر:

طاهر يامزين واوعى تبكيه

ده عزيز على أمه يارب خليه

طاهر يامزين وعدتك مفروطة (أي خارج الكيس - أمامه)

طاهر يامزين وخد الفوطة.

وكان عصر عيد الأضحى من الأيام المفضلة للختان، فتتم دعوة الأهل والأقارب والمزين على الطعام. وغالبًا ما يكون هناك ذبيحة في ذلك اليوم.

ويلبس المطاهر جلباباً أبيض مرسوماً عليه بالخيط الملون أشكالاً مثل الجمل والنخيل. وفى أثناء العملية، تصدح أرجاء المنزل بالغناء والطبل والزغاريد. ويلقط المزين بالنقود من المدعوين، بالإضافة إلى أخذه للأجر المتفق عليه، وأيضًا قطعة من القماش وقطعة صابون أو أكثر، أو أى شىء من هذا القبيل. وتدفن القلفة فى طينة باردة؛ اعتقاداً بأن وضعها فى الطين البارد يجعل الجرح بارداً، ولا يؤلم الطفل.

والآن، بعد أن انتشرت الوحدات الصحية، اختفى دور المزين، أو كاد. واختفت معه غالبًا تلك المظاهر المصاحبة للختان[١١٦].

وبعد هذا التجوال، آن لنا أن نلقى عصا التسيار، ونجلس لنعيد قراءة وتأمل ما تلمسته تلك العصا التى قادت خطانا، متنقلة بنا خلال الزمان، وعبر عصور التاريخ. ولم تكتف بذلك؛ بل قادتنا بين قرى مصر وواحاتها، لنرى ما كان، وما هو كائن.

كل هذا أتاح لنا أن نقف على البدايات التقريبية لإجراءات عملية الختان، والأسباب التى أوجدته، وما كفل لها الاستمرار طوال حقب التاريخ. وتعرفنا أيضاً على الممارسات الاحتفالية التى صاحبت إجراء هذه العملية، وكيفية احتفال المصريين به، والمعتقدات المتعلقة به، وأيضًا أسباب اختفاء تلك الممارسات الاحتفالية. وكان هناك أيضًا ما نختلف معه، وما نتفق عليه. ولنبدأ من البداية، لكى نجمع حصاد تلك الرحلة.

يرى البعض أن الختان قربان لآلهة الخصوبة، والبعض يرى أنه اختبار المقدرة على احتمال الألم، وآخرون يرون أنه تمييز اجتماعى للمختونين عن غيرهم، وأن المختون يتجنب الخطر الكامن فى مباشرة العملية الجنسية بالتضحية بجزء فى سبيل الكل، كما يرى طلاب التحليل النفسى الذين يطبقون تكنيكهم على الأنثروبولوجيا أن الختان انعكاس لعقدة الخوف من الخصاء الموجودة فى الباطن[١١٧]. وآخرون يرون أنه نوع من أنواع العبادة الدموية التى كان يقدمها الإنسان إلى أربابه، وتعد أهم جزء من العبادات فى الديانات القديمة، فقطع جزء من البدن، وإسالة الدم منه، تضحية ذات شأن خطير فى عرف أناس ذلك العهد[١١٨]. ويبدو أن تلك الأفكار تداولها الكتاب، ومما ذكر عند البعض، أن الختان عند بنى إسرائيل، يمثل نوعاً من أنواع القرابين[١١٩].

وجدير بالذكر، أننا لم نجد فى ثنايا التاريخ المصرى ما يفيد بأن الختان كان يجرى لسبب من الأسباب السابقة، وأيضاً فيما وقع بين أيدينا من عادات الختان لدى بعض الشعوب.

ولكن، هناك من يميل إلى وضع تفسير أسطورى أو نفسى غير معقول لكل عادة أو ممارسة، معتقدين أنه لابد من تفسير أية ظاهرة تفسيراً أسطورياً، والأمر أبسط من ذلك بكثير، فالإنسان إذا توصل إلى ممارسة أو عادة نافعة له، أخذ بها، وصارت فى سياق حياته، دون حاجة إلى تفسير أو مبرر، وربما كان ما ذكر سابقًا موجوداً عند بعض القبائل، ولكن لا يجب أن نعمم ما يحدث فى بعض القبائل على شعوب بأكملها.

وقد ورد فى معجم فونك «أن الأساطير والحكايات الخاصة بالختان نادرة، حتى أن الحكايات التى تتناول أصله لم تصلنا بكثرة»[١٢٠]. وهذا دليل على أن الختان كان أمراً عادياً، وليس ظاهرة غير عادية حتى تتناوله الأساطير.

ففى تاريخ مصر القديمة، على سبيل المثال، لم نجد كلمات تدون أو رسومًا جدارية تصور احتفالات الختان، بخلاف بعض الموضوعات الأخرى التى كثر تناولها، مثل الزواج والحصاد وغير ذلك، مما يدل على أنه لم توجد احتفالات لتلك العملية، فضلاً عن عدم مصاحبة طقوس قربانية لها. وهذا مؤشر على أن الختان فى مصر القديمة كان أمراً عادياً مألوفًا، لم يصاحبه أى احتفال، كالاحتفالات التى تصاحب ميلاد الأطفال على سبيل المثال.

ويلاحظ، من سياق البحث التاريخى، أن الاحتفال بختان المولود لم يمارس إلا بعد أن أقرته الديانات السماوية، وألزمت به عبادها.

ويرى الدكتور محمد محفوظ «أن السبب الرئيسى لوجود الختان هو أنه عند سن البلوغ يحدث تماس جنسى لا يمكن السيطرة عليه، سواء بالعامل النفسى أو العقلى أو الدينى، وكانت النتيجة أن عمدت المجتمعات البشرية إلى إخباء جذوة الرغبة فى الجنسين قبل سن البلوغ، حتى يمكنهم السيطرة على هذه الرغبة؛ لكى يتماشوا مع تعاليم الدين.

وإذا رسم خط بيانى لسن البلوغ، فسنجد أن الطفل فى المناطق الحارة يبلغ هذه السن مبكراً عنه فى المناطق الباردة. لذلك، يرجح أن عملية الختان نشأت فى المناطق الحارة، خاصة إفريقيا ، ومنها انتشرت إلى المناطق الباردة، ويربط الدكتور محفوظ بين حزام العفة فى أوروبا العصور الوسطى، والختان فى الشرق[١٢١]، ومعنى ذلك أن حزام العفة كان يقوم بالوظيفة التى يقوم بها الختان.

ومن الواضح أن الختان نشأ أولاً، باعتباره عادة ثبتت فائدتها للصحة العامة والحياة الاجتماعية والأخلاقية،

وبالتأكيد، توصل إليه البشر بعد تجارب وملاحظات عدة متكررة، حتى اقتنعوا بأهميته، واستغرق هذا قروناً كثيرة.

وكما هو ثابت تاريخياً، فقد عرف فى مصر القديمة، ثم أخذه عنهم الفينيقيون والسوريون كما ذكر هيرودت(١٢٢). ولما كانت تلك الممارسة مفيدة من النواحى الصحية والأخلاقية، فقد أقرتها الديانات السماوية؛ ولذلك صار الاحتفال بها.

ولا نتفق مع الدكتورعبد الحميد يونس فى اعتباره الختان اختباراً للقدرة على تحمل الألم(١٢٣)، ولكن يمكن اعتبار أن الختان - خاصة فى مرحلة سنية متأخرة - فرصة لإظهار الرجولة والمقدرة على تحمل الألم(١٢٤). فهو لا يجرى باعتباره اختباراً، ولكنه أمر لازم، كما ينتهز البعض فرصة إجراء الختان، ليحاول إكساب الطفل ميزة عدم الخوف من أحد، ورد ما يعتبره اعتداء - وهو عملية الختان - فيقذف الحلاق ببيضة، تعطى له، كما عند عرب مطروح.

ولا نستطيع أن نذهب مع دى شابرول فى مقولته بأن «الختان يعتبر نهاية مرحلة الطفولة»، خاصة أنه ليست هناك سن معينة لإجراءات تلك العملية، التى يمكن أن تتم فى الأيام الأولى، أو فى أية سن من عمر الولد، أو حتى بعد العاشرة(١٢٥). والاختلاف فى سن الختن يوجد فى القرية الواحدة؛ بل فى المنزل الواحد، حيث تختلف السن التى تجرى فيها تلك العملية بين الإخوة، حسبما يراه رب الأسرة.

وليست هناك شواهد يقينية عن الذى يحكم سن إجراء عملية الختان؛ ففى البحث الميدانى، نجد أن طفلاً قد ختن، وهو فى الثالثة، وختن أخوه، وهو فى السابعة.

ولكن هناك مناسبات تتم فيها تلك العملية، استجلاباً للبركة واستبشاراً، فيمكن أن تتم أثناء مولد لولى من أولياء الله بالمنطقة، أو فى مولد أحد الأولياء المشهورين، كالحسين والسيد البدوى أو مولد لأحد القديسين، كمارى جرجس، أو الست دميانه بكفر الشيخ.

كما تتم أثناء مناسبات زواج أحد أفراد الأسرة، أو فى أحد الأعياد أو المناسبات الدينية. وفى هذه الحالة، غالباً ما يكون الغرض منها خفض النفقات لما هو موجود أساساً من طعام فى هذه المناسبة.

ويلاحظ أن موعد الختان فى المدينة غير ثابت؛ فواضح أنه يجرى فى أى وقت، ولكن فى الريف، أجمعت الأغلبية على أنه يجرى فى شهر سبتمبر بعد فيضان النيل، فلماذا بعد فيضان النيل؟ تعددت الإجابة، فهناك من أجاب بأنه عندما تميل مياه النيل للحمرة يطيب الجرح سريعاً، والبعض أجاب بأن الجو يصبح قليل الحرارة وأكثر برودة من أغسطس، وهذا يجعل الجرح يشفى سريعاً. أما ليدر، فقد ذكر أن الختان كان يجرى فى سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود.

وبالنظر إلى أحوال الفلاحين فى شهر سبتمبر، نجد أن الفيضان يكون قد بدأ قبل أسابيع، وأن الفلاح انتهى تقريباً من تذرية القمح، والذرة لازالت فى الحقول وكذلك القطن، حيث يجمع فى شهر أكتوبر، وهذه هى الحاصلات الرئيسية له.

ومن المعروف أن القمح ليس محصولاً نقدياً بالنسبة إلى فلاح ذلك الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدى للفلاح، فكان القطن.

وما ذكر عن اعتقاد المصريين فى مياه الفيضان وخواصها وطراوة الجو، ربما يكون هذا ما ثبت فى أذهانهم ووقر فى صدورهم، دون تمحيص عن الأسباب الحقيقية، أو هو التفسير الأسهل إليهم.

ولكننا نرى أن أفضلية شهر سبتمبر لإجراء الختان، ترجع إلى أن الفلاح ليس لديه عمل كاف فى ذلك الوقت، والفراغ أصبح أكثر، هذا عن فلاح الوجه البحرى، أما فلاح الصعيد أو الوجه القبلى، فالأرض قد غمرتها المياه ولا عمل له تقريباً.

وبخصوص برودة الجو فى سبتمبر، فهناك أشهر أشد برودة، والبرد أصلح للجرح فعلاً. فلماذا لا تتم فى تلك الشهور الباردة؟ ذلك لأن الليل طويل وبارد فى تلك الشهور، بالإضافة إلى عدم وجود كهرباء فى ذلك الحين والتى تشجع على السهر، أما فى الصيف، فحرارة الجو تجعل السهر يمتد خارج الدور وأمامها.

من هذا، نجد أن الذى جعل شهر سبتمبر موعداً مفضلاً للختان، هو الفراغ الذى كان يلم بالفلاح وعدم وجود عمل لديه فى تلك الفترة وقبل انشغاله بجمع القطن؛ إذ يمكننا القول إن فراغ الفلاح، هو الذى تحكم فى موعد إجراء عملية الختان.

وكان الاحتفال يتم قبل الختان فى بعض المناطق، وبعد الختان فى مناطق أخرى، وتتحكم مكانة الولد، إذا كان هو الأول أو بعد أخوة بنات، أو بعد طول انتظار، فى ثراء الاحتفال. وغنى عن الذكر أن ثراء الاحتفال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة الأسرة المادية ومكانتها الاجتماعية؛ فكلما زاد ثراء الأسرة، كلما كان الاحتفال باذخًا، والعكس صحيح. وطبعًا هناك حالات لا ينطبق عليها ذلك كثرىٍّ بخيل، أو فقير سفيه.

وتختلف مدة الاحتفال بالختان من منطقة لأخرى، ففى بعض المناطق، تستمر يوماً، وفى مناطق أخرى، تستمر أكثر من يوم، وربما تصل إلى شهور، كما كان يحدث فى المكس القبلى بالخارجة.

ويلاحظ أن مدة الاحتفال تزيد كلما زاد الفراغ، كالواحات فى الصحراء، بالإضافة إلى العزلة إلى حد ما.

ومن هنا، يمكننا القول بأن تلك الاحتفالات، هى ثقافة من ثقافات وقت الفراغ، كالألعاب والمسامرات وغيرها؛ فوقت الفراغ يلعب دوراً مهماً فى تكوين المأثور.

وبخلاف الاحتفال بسبوع الطفل، نجد هنا أن الختان يمكن أن يجرى لمجموعة من الأطفال فى وقت واحد، ويحتفل بهم جميعاً مرة واحدة(١٢٦)، فالعنصر الحاكم هنا هو الرغبة، بخلاف السبوع الذى يحكم موعده تاريخ الميلاد.

وظاهرة جماعية الختان، أخذ بها بعض الحكام والكبراء فى فترات تاريخية مختلفة، حيث كانوا يدعون الناس إلى ختان أطفالهم مع طفلهم على نفقة الداعى، الذى يقدم الطعام والشراب للكافة، بالإضافة إلى إجراء الختان. وهذا فعل ظاهره على ما يبدو العطف والتصدق على أفراد الشعب وباطنه، محاولة كسب الرأى العام والدعاية فى ذلك الوقت.

كما انتهز البعض هذه المناسبة، لإيفاء نذر أو العطف على الفقراء والمساكين بإطعامهم، حيث يرسل الطعام إلى مقامات الأولياء، لكى يتناوله هؤلاء وغيرهم.

كذلك نلاحظ أن الاحتفال قاصر على الذكور دون الإناث؛ فختان الإناث يتم سراً، لدرجة أن بعض الرواة يذكر أن والد البنت لا يعلم بختانها. ويبدو أن هذا راجع إلى الاعتقاد السائد لدى الكافة بأهمية الذكر عن البنت، وهذه الأهمية تعود إلى أسباب عدة، منها أن الذكر قوة مضافة إلى قوة العمل الاقتصادى، والذكر أيضاً عزوة، وكذلك، فالذكر هو الذى سيحمل اسم العائلة، كما أنه سيحافظ على الأملاك، سواء زراعية أو عقارية داخل الأسرة.

وتؤكد لنا الممارسات التى تصاحب الختان، هلع المصريين من الحسد وخوفهم منه، ولذلك تتعدد الإجراءات الوقائية التى يتخذونها، لمنع هذا الشر غير المنظور. وسيد هذه الإجراءات فى هذه المناسبة وغيرها، هو الملح الذى يستخدم لمنع العين الشريرة الحاسدة، وذلك بالنثر، حتى يحجب عن تلك العين الأشياء التى يخاف عليها من الحسد. وتكثر الأقوال الشعبية التى تشير إلى وظيفة الملح فى المعتقد الشعبى مثل: «حصوة فى عين اللى ما يصلى على النبى»، وفى الأغنية الشعبية: «يالم المطاهر رشى الملح سبع مرات»، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة، وأنه حاذق، فبوضعه أمام العين الحاسدة، يحجب عنها ما لا يراد له أن يحسد.

كذلك عدم إجراء احتفال الختان إلا فى ثالث يوم أو سابع يوم، بعد أن تتم عملية الختان التى تجرى سراً، وأيضاً قلفة المطهّر، تعلق له فى كمه أو تدفن فى مكان بعيد، أو تحت نخلة، لينمو الطفل باسقاً مثلها، أو تدفن عند دكان صائغ ليصبح ثرياً مثله.

ويجدر بنا أن نلاحظ أنه فى حفل سبوع المولود، يلف بالمولود داخل المنزل، لكى يتعرف على المنزل، ولكن فى حفل الختان الذى يتم للطفل، وهو أكبر سناً، يزف الطفل حول القرية أو حول الناحية، ويبدو أن ذلك إعلان عن أن هذا الطفل قد انضم إلى الجماعة فى الناحية، ولكى يتعرف على ما حوله، ويعرفونه أيضاً.

ولا يقوم بختان الطفل أى حلاق فى القرية، ولكنه حلاق مخصوص اكتسب شهرته من مهارته، وكان يطلق عليه حلاق الصحة، فهو الذى يختن أطفال القرية (مسلميها ومسيحيها) ويحقن المرضى، وربما يوجد حلاق آخر معه، ولكن ليس كل حلاقى القرية يقومون بإجراء هذه العملية.

يدفعنا ذلك إلى القول بأن الممارسة من ختان واحتفال مصاحب له، تؤكد تشابهها لدى كل من المسلمين والمسيحيين، ويرجع ذلك إلى أن النبع الذى استقى منه المصريون ثقافتهم، كان نبعاً واحداً.

فبرغم أن تعاليم الديانة المسيحية تحتم ختن الطفل قبل التعميد الذى هو عادة يتم فى عمر أربعين يوماً، فإنه جرت العادة على أن يتم ختن الطفل فى سن الرابعة أو الخامسة، كما كان يحدث قديماً، وقد قال مصرى مسيحى: العادة تعلو على كل شىء.

أيضاً نجد وحدة تلك الممارسة فى جميع مناطق مصر المتباينة جغرافياً، والاختلاف فقط فى بعض مظاهر الاحتفال ويوم الاحتفال، هل هو يوم الختن، أم قبله، أم ثالث يوم، أم سابع يوم؟ ويرجع ذلك غالباً إلى عرف سنّه أحد الأفراد فى فترة سابقة، وأخذ به الكل بعد ذلك.

والأمر اللافت للنظر، هو لون الزى الذى يرتديه المطهّر وهو اللون الأبيض؛ حيث يعم هذا اللون أو انتشاره بهذه الكيفية. والسبب الذى قاله أحد الرواة، هو أن اللون الأبيض

يجعل المطهّر معروفًا بين الأطفال، فلا يمسه أحد حتى لا يضار. ولكن إذا بحثنا عن سر اللون الأبيض فى التراث المصرى، فسوف نجد أنه اللون الذى يتفاءل به، مثل عبارة «ربنا يخليها سنة بيضة عليك»، وأيضًا عند التحية «نهارك أبيض». وكذلك هو لون ملابس الحجيج، وهو ذاهب ليتطهر من ذنوبه. وهو لون زى الخير فى الحلم «رأيته لابس أبيض فى أبيض»، وهو لون فستان العروس فى يوم زفافها.

ولكن، ماذا عن احتفالات الختان الآن؟ فى واقع الأمر إن هذا المظهر الاحتفالى الذى عاش بيننا أكثر من ألف عام، قد اختفى تقريباً منذ حوالى عشرين عاماً، فلم يعد يحتفل به أحد إلا نادراً، خاصة فى مناسبات الموالد.

وإذا تساءلنا عن سبب اختفاء هذا التراث، جاءت الإجابة بأنه لم يعد هناك وقت لهذا، وأصبح الإنسان مشغولاً طوال اليوم. وطبعًا هذه إجابة خادعة؛ لأن وقت الفراغ الآن أكثر من ذى قبل، كما هو ثابت من الإحصائيات العالمية، حيث لا يعمل الإنسان فى مصر، سوى سبع وعشرين دقيقة فى اليوم فقط. ناهيك عن اكتظاظ المقاهى، وازدحام الشوارع طوال اليوم تقريباً، ولكن أين الحقيقة؟

تكمن الحقيقة بصفة أساسية فى أجهزة الإعلام التى أصبحت تجذب الناس من حولها، وتبث قيمًا وعادات غريبة عن الثقافة المصرية، محاولةً خلع جذور الإنسان المصرى، وتعريته من ثقافته التى عاشت وتوحدت معه آلاف السنين. ولا يعنى ذلك أن كل الميراث الثقافى نافع؛ ولكن هناك بعض العادات السيئة التى يجب أن نتخلص منها، وأن نؤكد فى الوقت نفسه على العادات المفيدة؛ فشعب بلا تراث، شعب بلا هوية.

ولنتأمل، تاريخياً، فى مقولة أن الإنسان لم يعد لديه وقت ليحتفل بمناسبة؛ حيث لم يتبق من احتفالات مصر، سوى الاحتفال بالزواج واندثرت باقى الاحتفالات، برغم ما فى هذه الاحتفالات من فائدة فى توطيد الصلة بين أفراد المجتمع الواحد؛ حيث يمد كل منهم يد العون للآخر فى تلك المناسبات؛ وبذلك، كان المجتمع كتلة واحدة، عكس الآن، حيث أصبح كل فرد جزيرة منعزلة بذاتها.

أما عن وقت الفراغ، فنرى أنه الآن أكثر من ذى قبل. وإذا حاولنا أن نعقد مقارنة بين حاصل وقت الفراغ فى العصور القديمة والآن، على سبيل المثال، فإننا سوف نخرج بالحقيقة التالية:

امتلأت أوقات الفراغ لدى المصرى القديم، وهى التى تعقب الفيضانات بالاحتفالات؛ بل إن الحضارة المعمارية التى نشأت فى ذلك الوقت، يمكن أن نسميها حضارة وقت الفراغ، فالأهرامات والمعابد الضخمة جميعها بنيت فى وقت فراغ المصرى؛ بل يمكننا الذهاب فى القول إلى أن سمو الديانات المصرية القديمة، ووصولها إلى الوحدانية، إنما هو نتيجة التأمل الذى لابد أنه حدث فى فترة الفراغ.

والآن، أصبح المصرى عاجزاً حتى عن أن يفرح، ويحتفل وينتج، وأهمل كل عاداته، تاركًا نفسه فريسة سهلة لثقافة الديسكو والهامبورجر، التى تهدف إلى تدمير الشخصية الوطنية ليس للمصرى فقط، ولكنها موجهة إلى كل شعوب العالم. وهذا هو الاستعمار الجديد، فلنحذر منه بالتمسك بالعادات والتقاليد ولنحاول إحياء ما اندثر منها وكان مفيداً.

الهوامش

(١) يوجد بالمتحف المصرى بالقاعة السفلى بالخزانة الواقعة فى الجانب القبلى، رقم ١٦٣.

(٢) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى، مج ١ مصر، بدون تاريخ، ص ٥٣٤.

(٣) د. عبد العزيز صالح، التربية والتعليم بمصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ص ٥٢ - ٥٣.

(٤) هيردوت، هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: دكتور محمد صقر خفاجة، مصر ١٩٨٧ ص. ص ١٢٤، ٢٢٠.

(٥) الغرلة هى الجلدة التى تقطع عند الختان.

(٦) سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٦١.

(٧) د. محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة ١٩٨٧، ص. ص: ٣١ - ٣٢.

(٨) د. ألفت محمد جلال، العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مصر ١٩٧٤، ص ٦٤.

(٩) يوم السبت فى الأيام المقدسة عند اليهود، التى لا يقدمون على عمل فيها.

(١٠) د. محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ص ٤٢ ـ ٤٤.

The Universal Jewish Encyclopedia. Vol 3. Ktav Puplishing House, INC. NEW York. 1969.p.p.214 - 216. (١١)

(١٢) يلاحظ أنه فى احتفالات سبوع المولود فى مصر، يوضع سكين تحت رأس المولود فى بعض المناطق، وأيضاً أثناء تخطية الأم للغربال تمسك إحداهن بسكين فى يدها ، وتقابل الأم فى الاتجاه المضاد لتخطيتها، وهكذا، حتى تتم السبع تخطيات. لمزيد من التفاصيل، شوقى عبد القوى، السبوع، المستعرب، بودابست ١٩٩٣.

(١٣) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٤) السيناجوج هو المعبد اليهودى، ومعروف أن وثائق الجينيزا، وجدت فى السيناجوج بمصر القديمة.

(١٥) د. محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٥٢.

(١٦) السنديك: هو من يضع الطفل على ركبتيه.

(١٧) رابى يهوذا الحسيدى: الحسيديون هم المتدينون المتصوفة.

(١٨) سوزان السعيد يوسف، المرجع نفسه، ص ٢٦٦.

(١٩) المرجع السابق، ص ص ٢٦٦، ٢٦٧.

ولمزيد من التفاصيل، محمد الهوارى، الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، مصر ١٩٨٧. سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

(٢٠) محمد الهوارى، المرجع السابق، ص ص ٦٨ ـ ٧٤.

(٢١) المرجع السابق، ص ص ٦٨ ـ ٧٤.

(٢٢) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢٣) أعياد المسيحيين الصغار سبعة: أولها «عيد الختان، ويحل فى سادس بؤونة. وفى ثامن أمشير، يحتفل المسيحيون بعيد الأربعين، احتفالا بذكرى مباركة الكاهن سمعان للسيد المسيح عليه السلام فى الهيكل بعد أربعين يوماً من مولده. وثالث الأعياد الصغار، هو خميس العهد (خميس العدس) وهو قبل الفصح بثلاثة أيام، وفى هذا اليوم، يغسل البطريرك أرجل الحاضرين من النصارى، إحياء لذكرى غسل المسيح لأرجل تلاميذه، ليعلمهم التواضع. وفى هذا العيد، كانوا يطبخون العدس المصفى، والسمك والبيض الملون ويهدونه إلى المسلمين. ورابع الأعياد سبت النور، وكان يحل قبل الفصح بيوم، ويعتقد النصارى أن النور يظهر فى هذا اليوم على مقبرة السيد المسيح، فتوقد منه كل مصابيح كنيسة القيامة. وخامس الأعياد، هو حد الحدود الذى يحل موعده فى أول أحد بعد الفطر. وسادس الأعياد، هو عيد التجلى الذى كان يحل فى الثالث عشر من مسرى، وهو اليوم الذى تجلى فيه السيد المسيح لتلاميذه. وفى سابع عشر من شهر توت كان يحل عيد الصليب احتفالا بذكرى ظهور صليب الصلبوت. لمزيد من التفاصيل د. قاسم عبده قاسم، أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، ص ١٩٧٧.

(٢٤) قاسم عبده، المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٥) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ص ٨٤ ـ ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢٧) سورة البقرة: ١٣٤.

(٢٨) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، القاهرة ١٩٨٠، ج ٤، ص ص ٦٥٣ ـ ٦٥٤.

(٢٩) يروى ابن الجوزى ـ فى سياق المنقول عن الأنبياء المتقدمين ـ ما يدل على قوة الفطنة فى قصة الخلاف بين (سارة وهاجر) زوجتى إبراهيم الخليل عليه السلام، وما انتهى إليه، فيقول: «لما رأت سارة إبراهيم قد شغف باسم إسماعيل، غارت غيرة شديدة، وحلفت لتقطعن عضواً من أعضاء هاجر، فبلغ ذلك هاجر فلبست درعاً وجرت ذيلها، فهى أول نساء العالمين جرت لذيل، وإنما فعلت ذلك لتعفى أثرها فى الطريق على سارة، فقال إبراهيم هل لك خير فى أن تعفى عنها وترضى بقضاء الله عز وجل، قالت وكيف لى بما حلفت قال اخفضيها (يطلق على الختان للإناث) فتكون سنة النساء، وتبرى يمينك، قالت أفعل فخفضت فمضت السنة للنساء بالخفض منها». فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، التراث الشعبى، العدد الأول، ١٩٨٥، العراق، ص ١٢٣.

(٣٠) سورة النحل: ١٢٢.

(٣١) سورة البقرة: ١٣٨.

(٣٢) للختان فوائده البيئية والصحية والأخلاقية.

أ- الختان يجلب النظافة ويحقق التزيين، ويحسن الخلقة ويعدل الشهوة.

ب- إجراء صحى يقى صاحبه من أمراض كثيرة:

- بقطع القلفة: يتخلص المرء من الإفرازات الدهنية، ويتخلص من السيلان الشحمى المقزز للنفس، مما يحول دون التفسخ والإنتان.

- بقطع القلفة: يتخلص المرء من خطر انحباس الحتفة أثناء التمدد.

- يقلل الختان من احتمالات إصابة عضو الذكورة بالسرطان.

- ختان الطفل، فى وقت مبكر، يقيه من خطر الإصابة بسلس البول الليلى وغير هذا كثير. لمزيد من التفاصيل، انظر: محمد الهوارى، مرجع سابق، وعبد الله ناصح علوان، تربية الأولاد فى الإسلام.

- وراد فى جريدة الأخبار، الصادرة فى ٢٤ اغسطس ١٩٩٥، بالصفحة الأولى الخبر التالى: «أكد فريق من الباحثين بقيادة البروفسير البلجيكى بيتر بيوت المسئول عن برنامج مكافحة الإيدز التابع للأمم المتحدة، أن ختان الذكور يقلل من الإصابة بفيروس الإيدز، ويمكن أن يشكل وقاية فعالة ضد هذا المرض القاتل».

(٣٣) محمد الهوارى، المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٣٤) د. سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ود. قاسم عبده، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى فى عصر المماليك.

(٣٥) القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١هـ، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، مصر ١٩٦٣ جـ ٩ ص. ص ٧٤ - ٧٥.

(٣٦) النقوط: عبارة عن عطية عينية أو مالية تقدم من الأهل والأصدقاء.

(٣٧) سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، ط ١ مصر، ١٩٦٢، ص ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٣٨) الطهور أو الطهارة: تعنى الختان.

(٣٩) على بن سودان البشبغاوى ت ٨٦٨هـ، نزهة النفوس ومضحك العبوس، مخطوط رقم ٤٧١٦ أدب، الجامعة المصرية، ورقة ٨١، ٨٢.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٤١) وصف مصر، علماء الحملة الفرنسية، ترجمة: زهير الشايب، مج ١ طبعة ثانية ١٩٧٩ ص ص ٣٠، ٦٢، ٦٣.

(٤٢) السيد عمر مكرم كان نقيب الأشراف فى مصر.

(٤٣) الجبرتى، عجائب الآثار، الأنوار المحمدية، بدون تاريخ، جـ ٤، حوادث ربيع الأول ١٢٢٤هـ، ص ١٣٠.

(٤٤) المرجع السابق، حوادث شوال ١٢٣٥، جـ ٤، ص ص. ٤٤١ - ٤٤٢.

(٤٥) أى النقوط، ونص الخطبة موجود فى إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة: سهير رسوم، ١٩٩١، ص ص ٥٢٤ - ٥٢٥.

(٤٦) المرجع السابق، ص ص ٥٢٢ - ٥٢٥.

(٤٧) جمع غليون.

(٤٨) لاحظت أثناء وجودى فى سيوة (إبريل ١٩٩٤) أن الأطفال هناك يعملون عكاكيز من الجريد، ويركبون عليها ويسيرون بها، وهى أحد الألعاب الشائعة هناك.

(٤٩) يلاحظ أن هذا الموكب يشبه، إلى حد كبير، ما وصفه لين.

(٥٠) فى أحد أفراح النوبيين التى شاهدتها بأسوان فى عام ١٩٩٢ وأثناء مشاركة الجميع فى رقصة الأراجيد، كان البعض يقوم برش الحاضرين الذين يرقصون، والذين لا يرقصون، بالعطور.

(٥١) العريف: مساعد الشيخ فى الكتاب.

(٥٢) جيرار دى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة د. كوثر عبد السلام، الدار المصرية للتأليف بدون تاريخ، جـ ٢، ص ص ٣٢٨ - ٣٣٤.

(٥٣) كلوت بك، لمحة عامة إلى مصر، بدون تاريخ، ص ص ٥٦ ـ ٥٩.

(٥٤) يطلق عليه أهل المنطقة اللعب.

(٥٥) يبدو أنه يقصد الرحايا، حيث إنه لم يكن هناك فى الواحات طواحين فى ذلك الوقت فكان يتم طحن الحبوب على الرحايا. وتطحن الرحايا حوالى ٤ كيلو خلال حوالى ثلاث ساعات. أما الطاحون فتطحن حوالى خمسة عشر كيلو خلال ساعة واحدة، فأى كمية تلك التى تطحن على الطواحن.

(٥٦) يقصد بذلك السيد البدوى.

(٥٧) يقصد بالمولد النبوى حفل يقام فى كثير من المناسبات، ولابد من إقامته فى مولد النبى و ٢٧ رجب وغير هذا المناسبات الخاصة، حيث يدعو من يقيم المولد الناس على الطعام، ويحضر هؤلاء ومعهم هدايا مختلفة من شاى إلى سكر وغير ذلك. وبعد تناول الطعام، وعادة يكون بين المغرب والعشاء، يبدأ المولد، حيث يجلس المنشدون ومعهم طبلة كبيرة وحول المنشدين المرددون. ويبدأ المولد بقراءة الفاتحة أو بعض من اى الذكر الحكيم لمدة قصيرة، ثم يقرأ الحاضرون الفاتحة على رسول الله ﷺ ويبدأ المنشد بمديح النبى ﷺ والباقى يرد عليه وهم جلوس. وبعد الانتهاء من قصيدة الافتتاح، يقول المنشد صلوا عليه.

بعد ذلك يقوم أحد المنشدين بإنشاد تواشيح دينية وبعد التواشيح يقرأ أحد المنشدين تنزيلة (قصة) مثل قصة الجمل والغزالة ويتبادل المنشدون الإنشاد ولا تنشد القصة مرتين. وبعد ذلك يقوم المنشد الرئيسى بلألاة المولد وهى عبارة عن نثر ينشد (وتلالات الكائنات بطوالعه السعودية...)، حتى يأتى إلى ذكر مولده الشريف فيقول: فياسعادة من وقف له تعظيما على الأقدام)، ويقف عندئذ الجميع، وتنشد قصائد أخرى، وهم وقوف.

ويختم المولد بإنشاد نثرى. ويمكن أن تقام بعد ذلك حلقة ذكر.

عبد المنعم عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس شريط، رقم ١، وجه ٢، ١٩٩٣.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة مأذون القصر، شريط رقم ٨، وجه ١، ٢ القصر ١٩٩٢، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان.

(٥٨) منذوراً: أى يعمل نذر للشيخ فلان، إذا عاش حتى تتم مطاهرته.

(٥٩) استمرت طريقة الختان هكذا، حتى العقد السابع من القرن العشرين، وابتدأت فى الانحسار حيث أصبح يتم عند طبيب الصحة واختفت بالتالى كثير من مظاهر الاحتفال.

(٦٠) مصطفى فهمى، أحسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧، ص. ص ١٢٠ ـ ١٢٣.

(٦١) التعميد هو تغطيس الطفل فى ماء موضوع فيه زيت الميرون المقدس. والسر القدس، هو حلول الروح القدس فى الإنسان.

(٦٢) يلاحظ أن المسيحيين فى قرية زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية يتم ختانهم عندما يبلغون الخامسة أو السادسة كما سيأتى فيما بعد.

(٦٣) يقصد المسلمين.

(٦٤) يبدو أنه قشر ثمرة الرمان، لأن القشر يستخدم كقابض وفى علاج الجروح.

(٦٥) واضح أن ما يعنيه بأجر الحلاق هو النقوط، ولكنه لأنه غريب عن الثقافة المصرية فظن أن النقوط هو الأجر.

(٦٦) S.H. LEEDER, MODERN SONS OF THE PHARAOHS, LONDON 1918, p.p 102 - 103.

(٦٧) هذه الحالة تحدث عندما يكون هناك ولد أو بنت لا يعيش بعدهما أطفال، فيركب هذا الولد أو البنت حماراً بالعكس، ويكون أيهما لابساً طاقية بها ريش، ويسير الأطفال حوله مغنين قائلين ياأبو الريش إن شاالله تعيش. والكاتبة هنا، كما هو واضح من روايتها، لم تشاهد هذا. فربما يكون الركوب فى هذا الوضع منعا للحسد إذا كان فعلاً قد حدث، لأنه لم يصادفنى عبر التاريخ أو خلال الجمع الميدانى ما وصفته السيدة وينفريد.

(٦٨) فى مجتمع الصعيد المتمسك بتقاليده وعاداته والذى يعتز بالشرف، أعتقد أنه من المستبعد أن يتم ما ذكرته الباحثة بخصوص ربط الحلاق، وهو غريب، لأم الولد وخالته، كما هو مذكور. وهو خلط بالتأكيد عند الباحثة.

(٦٩) يبدو أنه مطحون قشر ثمرة الرمان الذى ذكره ليدر.

(٧٠) وينفريد بلاكمان: الناس فى صعيد مصر: العادات والتقاليد ـ ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥، ص ص ٦٣ ـ ٦٦.

(٧١) الصنو اسم شهرة لأحد الأفراد من حي بولاق وهو الذى كان يقود زفة المطهّرين كما كان يحيى أفراحهم بالإنشاد الديني.

(٧٢) زينب حسن سلطان، عالمه سابقة، بولاق أبو العلاء، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، مارس ١٩٩٥.

(٧٣) القادوسية، هي المخروطة في بعض المناطق والمسرودة في مناطق أخرى، وهي عبارة عن عمل رقاق رفيع جداً، ثم تقطيعه بالسكين قطعا صغيرة جداً، أو فركه بعد صفافه، حتى يصبح قطعاً صغيرة ويطهى كالكسكسي.

(٧٤) وهي لحم بالفتة تشبه العقيقة لدى المسلمين.

(٧٥) ريموند ماجد، موظفة، الجامع: منى الجندى، مايو ١٩٩٥.

(٧٦) يتم علاج جرح المطهر بأن يشترى مر وزيت زيتون أو زيت عادى حوالى نصف كوب وصبر سوقطرى ومستكة حرة ويغلى الزيت على النار ويوضع ما سبق على الزيت إلى أن يذوب ويترك ليبرد ويحفظ ذلك في زجاجة، وكل يوم نمس للطفل الصبح وبالليل على الجرح حتى يشفى. وبالنسبة للبنت، شيح وبصلة مشوية، ونأخذ قلب البصلة، وندق القلب فى الهون وتخلط ذلك ببعض السكر والشيح، وتحتفظ بها البنت حتى تحفظها من البرد والرطوبة.

نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، قابلة، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٤.

(٧٧) نوال محمد مصطفى، فتحية محمد أحمد، ربة بيت، أبو قير، الإسكندرية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٤.

(٧٨) الناحية هي قسم من القرية، وتشتمل على عدة دروب وشوارع وغالباً ما تأخذ اسم إحدى الجهات الأصلية مثل الناحية البحرية؛ أى الجزء الشمالى من البلد.

(٧٩) عالية عبد الواحد المغربى، ممرضة، زاوية الناعورة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٩٩٥.

(٨٠) يحتفل بعيد الاختتان صباحاً بالكنائس. وموعده بعد مولد السيد المسيح بثمانية أيام؛ أى فى يوم ١٤ يناير. حيث يقام قداس وصلاة وتلقى موعظة عن أسباب اختتان السيد المسيح، وفوائد الاختتان ومحاسنه ومساوىء عدم الاختتان. وبعد الموعظة، تنشد بعض التراتيل.

فايز تادرس، مدير مدرسة ومدرس لغة انجليزية سابق، ٦٣ سنة، زاوية الناعورة - المنوفية، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٥.

(٨١) مثل النيل وفيضانه دوراً كبيراً فى حياة المصريين، حيث كان يصاحب الفيضان الخصب والنماء، كما أن مياه الفيضان، كانت تغسل النهر وتجعله نظيفاً، بالإضافة إلى أنها تحيى الأرض بعد موتها. ورغم ما كان يمثله الفيضان من عبء على المصريين، لخطورته أحياناً، فإنهم كانوا ينتظرونه دوما بشغف ولهفة.

(٨٢) ذكر ليدر كما سبق أن المصريين كانوا يجرون الختان فى سبتمبر بعد موسم الحصاد، حيث تتوفر النقود معهم، ومعلوم أنه فى شهر سبتمبر يكون بعض الفلاحين قد انتهوا من تذرية القمح والأذرة لازالت فى الحقول، لم تنضج بعد. ومعروف أن القمح، ليس محصولاً نقدياً بالنسبة لفلاح هذا الزمان، أو الآن، حيث كان يخزن أكثره للاستهلاك. أما المحصول النقدى، فكان القطن؛ ولذلك فما ذكر عن اعتقاد المصريين فى فترة الفيضان وخواص مياهه، هو الأقرب للتصديق.

(٨٣) المسرودة هي نفسها القادوسية التى سبق ذكرها من رقاق يقطع إلى قطع صغيرة، وطريقة الطهى كالكسكسي.

(٨٤) الراوى السابق.

(٨٥) فى سمالوط بالمنيا، يركب المطهّر حنطوراً. وأمام الحنطور، يسير أحد الأفراد حاملاً ما يشبه المستطيل، وله جانبان من الجريد، ومغطى بالقطيفة الحمراء ،ومعلق به مرايا صغيرة من الأمام والخلف والجنبين، ويعمل هذا خوفاً من الحسد، فعندما ينظر أحد إلى الطفل، فتقابله المرايا، فيرتد إليه بصره وهو خاسىء. وخلف الحنطور، تسير أم الطفل ناثرة الملح قائلة: «ملحة فى عين اللى ما يصلى على النبى».

الشريط رقم ٦٠٩، المنيا ـ سمالوط.

(٨٦) أحمد محمد عبد الرحيم، باحث، مركز دراسات الفنون الشعبية، ٥٦ سنة، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٥.

(٨٧) إذا كانت الدعوة لفرح زواج، فلا يمكن الاعتذار، فالحضور هنا وجوبى.

(٨٨) حسن محمد خليل شفا، فلاح ٨٤ سنة، ادندان، النوبة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٩٩٥.

(٨٩) يطلق على هذا الأداء الدحية عند عرب شرق مصر. وعند عرب الغرب، تسمى الحجالة.

(٩٠) جامع على فرج، الغردقة، صياد، ٧٥ سنة، الجامع: شوقى عبد القوى ١٥/١٠/١٩٩٣.

(٩١) التحليل هي الكلمة المستعملة، وتعنى الطهور، ويحلل أى يطاهر.

(٩٢) عندما يجرح أحد فى الصحراء، يوضع القرنفل على الجرح باعتباره تعقيماً، حتى لا يتلوث.

عبد الرازق عبد الجليل خوير، المجلس المحلى بمطروح، الجامع: حسن صالح ١٩٩٥ .

(٩٣) عبد الرازق عبد الجليل خوير، الراوى السابق.

(٩٤) الحمام بلد بين مطروح والإسكندرية، خميسة: هى خمسة وخميسة لأجل منع الحسد.

(٩٥) منقوش اللبد هو الحصان، مساجر سوجر جينى؛ أى أنه مثل الجنيه.

(٩٦) بيت غرب بيتهم، كناية على تمنياتهم له بالزواج لأن من يتزوج لابد أن يبنى بيتا يقع فى الجهة الغربية من بيت أبيه.

حسين سليمان أبو تديرة، رئيس المجلس المحلى لمطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣ .

أسامى صمصوم امبوه، ٤٠ سنة، العزبة الغربية، مرسى مطروح، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٥، فتح الله ابو ترحى، عيشه موسى الرطب، المثانى، مرسى مطروح، الجامع نفسه، ١٩٩٣ .

(٩٧) عبد السلام أحمد عمر، مزارع، ٦٢ سنة، حديقته، الجامع: شوقى عبد القوى، مجدى أبو زيد، أبريل ١٩٩٥ .

(٩٨) سيدى ياجة، أحد الأولياء، له مقام بالجارة، وموقعه أسفل القرية القديمة ،حيث كانت مبنية على صخرة عالية، وبالنسبة للقرية الجديدة، فموقعه فى مكان مرتفع عنها، حيث اقيم على ربوة عالية ولا يعرف تاريخ إقامته.

(٩٩) سنوسى عبد الجواد، مزارع، ٧٣ سنة، جارة أم الصغير، الجامع: شوقى عبد القوى، أبريل ١٩٩٥ .

(١٠٠) العصفر نبات يزرع فى مصر يعطى لونا أقرب إلى اللون البرتقالى القاتم ويستخدم أحياناً لتلوين المخللات. ويعصفر الجلباب، لتمييز المطاهر، حتى لا تلمسه الأطفال خوفا عليه.

(١٠١) الفطير يشبه الرقاق، يسمى هناك فطيراً.

(١٠٢) زمان فى مولد المطاهر كانت الحريم تأخذ فطيراً أبيض معهم (مثل الرقاق من دقيق قمح وملح وميه) وعيش، ويعطونه لوالدة المطاهر.

(١٠٣) العراسة مجموعة معروفة من الرجال والشباب في باريس، مهمتهم زف العريس وإحياء الليالى الملاح والمناسبات الجميلة وآلاتهم عبارة عن طبل ودف ورق.

(١٠٤) أو فرساً أو جملاً وتزين الركوبة بالليمون، ويوضع عليها حزام من الصوف المزخرف.

(١٠٥) ويمكن أن يتم طهور مجموعة من الأطفال فى بيت واحد سوياً، أو أطفال عائلة واحدة، ويعمل فرح واحد لهم جميعاً، وكل واحد أو اثنين يركب ركوبة.

(١٠٦) إذا كان المطاهر وحيداً، يطلب المزين ديك ليقطع جزء من عرفه مع المطاهرة، اعتقاداً بأن هذا منع العين عن الولد، عبد المنعم عبد الرحمن، مزارع، ٦٢ سنة، باريس، الجامع: شوقى عبد القوى، ١٩٩٣ .

(١٠٧) أم عمر مصطفى مهاود، ٤٥ سنة، باريس، شريط ٥، وجه ٢، شريط ٦ وجه ١ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣ .

(١٠٨) تبعد عن باريس حوالى تسعة كيلو مترات.

(١٠٩) حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، ش ٧ و ٢، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٣، كان يوجد هذا الشكل من الاحتفال فى الخارجة، الخارجة نسخة ٣١ عن الأصل، ٦٣٢، جـ ١، ١٩٧١، الجامع: سيدة رشاد، مركز الفنون الشعبية.

ونجد فى بغداد أن أهلها لا يبيحون عملية الختان لطفل واحد وإنما يوجبون اختتان أحد أخواته أو أقربائه، وإذا كان عدد المختونين زوجياً، فلابد من ذبح ديك، ليكونوا ثلاثة، كما شاع عدم ختان الولد لوحده إلا بعد قطع «عرف الديك، وذبحه بعد ذلك. فخرى حميد القصاب، الختان فى التاريخ والموروث الشعبى، مجلة التراث الشعبى، بغداد، العدد الفصلى الأول، ١٩٨٥، ص ١٢٩ .

(١١٠) أم عمر مصطفى مهاود، المصدرنفسه.

(١١١) أم فريدة الريفى، ٤٠ سنة، ش ٨.

(١١٢) القصر: قرية بها كثير من الآثار الإسلامية وهى إحدى قرى الواحات الداخلة واقتصادها قائم على الزراعة، كما تهد بها كثير من الحرف، كحرفة صناعة الفخار، والحدادة، والحصير.

(١١٣) الماجور: وعاء كبير من الفخار.

(١١٤) الشادوفة: غلق صغير من الخوص.

(١١٥) حلمى سنوسى، ٤٢ سنة، موظف بالإدارة الصحية، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبدالقوى، ١٩٩٢.

ماهر عز الدين يوسف، مدرس لغة عربية، ٤٠ سنة، ش ٧، ٢ الجامع: شوقى عبد القوى عثمان، ١٩٩٢.

(١١٦) ماهر عز الدين يوسف، الشريط نفسه.

(١١٧) د. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مادة الختان، لبنان، ١٩٨٣.

(١١٨) د. جواد على، المدخل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ ٤، القاهرة، ١٩٨٠، ص ص ٦٥٣ ـ ٦٥٤.

(١١٩) د. محمد الهوارى، المصدر نفسه، ص ٣٧.

(١٢٠) MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE.

(١٢١) دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية طب قصر العينى ووزير الصحة السابق، الجامع: شوقى عبد القوى.

(١٢٢) هيردوت، المرجع السابق، ص ١٢٤، ٢٢٠.

(١٢٣) د. عبد الحميد يونس، المصدر السابق، مادة ختان.

(١٢٤) د. علياء شكرى، بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر ١٩٨٣، ص ص ١٣٥ ـ ١٤٠.

(١٢٥) لم يعد يتم الختن فى تلك السن المتأخرة الآن.

(١٢٦) فى قرية الصوامعة شرق بسوهاج لا يحتفل جماعياً بالختان، ولكن كل طفل يحتفل به بمفرده، رغم أنه من المعروف أنها منطقة طاردة. ولا نعرف إذا كان هذا التقليد متبعاً فى قرى الصعيد، أم لا، ولم يبرر الراوى ذلك، وإن كنا نميل إلى أن هذا اعتزاز بالمولود، الذى سيضاف إلى قوة الأسرة التى تحكمها العصبية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

* **ابن سودون (على بن سودون البشبغاوى)**

نزهة النفوس ومضحك العبوس، مخطوط، ٤٧١٦ أدب، جامعة القاهرة.

* **ابن منظور**

لسان العرب، د.ت.

* **الجبرتى**

عجائب الآثار وتراجم الأخبار، مصر، د.ت.

* **علماء الحملة الفرنسية**

وصف مصر، ترجمة: زهير الشايب، مج ١، طبعة ثانية، ١٩٧٩.

* **القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ)**

صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ج ٩، مصر، ١٩٦٣.

* **هيردوت**

هيردوت يتحدث عن مصر، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، مصر، ١٩٨٧.

ثانياً: ـ المراجع

* **د. ألفت محمد جلال**

العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم،مصر، ١٩٧٤.

* **إدوارد وليم لين**

عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، سهير برسوم، مصر، ١٩٩١.

* د. جواد على

المفضل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٤، القاهرة ١٩٨٠.

* جيرال دى نرفال

رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام، ج ٢، مصر د.ت.

* د. سعيد عاشور

المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢.

* د. سوزان السعيد يوسف

الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى، فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٨.

* د. عبد العزيز صالح

التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر، ١٩٦٦.

* عبد الله ناصح علوان

تربية الأولاد فى الإسلام، مصر، د.ت.

* د. قاسم عبده قاسم

أهل الذمة فى مصر فى العصور الوسطى، مصر، ١٩٧٧.

* د. علياء شكرى

بعض ملامح التغير الاجتماعى والثقافى فى الوطن العربى، مصر، ١٩٨٣.

* كلوت بك

لمحة عامة إلى مصر، د.ت.

* د. محمد الهوارى

الختان فى اليهودية والمسيحية والإسلام، القاهرة، ١٩٨٧.

* مصطفى فهمى

أحسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر، ١٩٠٧.

* وزارة الثقافة

تاريخ الحضارة المصرية، العصر الفرعونى مج ١، مصر، د.ت.

* وينفريد بلاكمان

الناس فى صعيد مصر، ترجمة أحمد محمود، دار عين، مصر، ١٩٩٥.

المراجع الأجنبية

- MARIA LEACH, STANDARD DICTIONARY OF FOLKLORE
- S.H. LEEDER. MODERN SONS OF THE PHARONS, LONDON, 1918.
- THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCL OPEDIA. VOL. 3, KTAN, PUPLISHING. HOUSE, INC NEW YORK, 1969.

أسماء الرواة

أحمد محمد عبد الرحيم، ٥٧ سنة، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية، مصر.

أسامى صمصوم امبوه، العزبة الغربية، مرسى مطروح.

أم عمر مصطفى مهاود، باريس، الوادى الجديد.

أم فريدة الريفى، باريس، الوادى الجديد.

حامدة ساسة برى، ٧٠ سنة، المكس القبلى، باريس، الوادى الجديد.

حسن محمد خليل شفا، فلاح، ٨٤ سنة، ادندان، النوبة.

حسين سليمان أبو قديرة، ٥٧ سنة، رئيس المجلس المحلى لمطروح.

حلمى سيد، موظف الإدارة الصحية بموط، ٤٢ سنة، القصر، الوادى الجديد.

جامع على فرج، ٧٥ سسسنة، صياد، الغردقة، البحر الأحمر.

زينب حسن سلطان، فنانة سابقة، بولاق أبوالعلا، القاهرة.

ريموند ماجد، موظفة، المنيرة، القاهرة.

سنوسى عبد الجواد، ٧٣ سنة، مزارع، جارة أم الصغير، سيوة.

عالية عبد الواحد المغربى، ٥٥ سنة، ممرضة، زاوية الناعورة، المنوفية.

عبد الرازق عبد الجليل خوير، ٥٥ سنة، عضو المجلس المحلى بمطروح، مرسى مطروح.

عبد السلام أحمد عمر، ٦٢ سنة، مزارع، سيوة.

عبد المنعم محمد عبد الرحمن، ٦١ سنة، مزارع، باريس، الوادى الجديد.

عثمان أحمد أبو بكر، ٥٥ سنة، مأذون، القصر، الوادى الجديد.

فايز تادرس، ٦٣ سنة، مدير مدرسة على المعاش، زاوية الناعورة، منوفية.

فتح الله ابو ترحى، ممرض، المثانى، مرسى مطروح.

فتحية محمد أحمد، ٣٠ سنة، ربة منزل، أبو قير، الاسكندرية.

ماهر عز الدين يوسف، ٤٠ سنة، مدرس لغة عربية، القصر، الوادى الجديد.

دكتور محمد محمود محفوظ، أستاذ بكلية القصر العينى، ووزير الصحة السابق.

نوال محمد مصطفى، ٦٢ سنة، مولدة، أبو قير، الإسكندرية.

* الجامعون

- حسن صالح، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- سيدة رشاد، باحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- شوقى عبد القوى عثمان حبيب، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- مجدى أبو زيد، باحث بمركز دراسات الفنون الشعبية.
- منى عبد الحميد الجندى، طالبة بالمعهد العالى للفنون الشعبية.



من محافظة أسوان

جمع وتدوين : أيمن حسن على
الرواة : محمد محمود كريم
عربى أحمد عبدالله

١ ـ حكاية تشيلنى وللا أشيلك

الراوى: محمد محمود كريم
مركز كوم أمبو ـ عزبة الإصلاح

وَاحِد ماشَى لِقِى عَيّل(١) صغَير، عيَل سِنّهْ عشَرَه اتناشر سنة، قال له: إنتَ رَايِح(٢) فين؟ قال (الولد الصغير): مطَرَح(٣) ما تروحْ إنت أنا أروح، وهما ماشيين قال (الولد): يا عمّى تِشيلنى ولَلا أَشيلَكْ (٤)؟ قال له: ده إيه الكلام دهْ؟ إنت صغير وما تِقْدَرشْ تِشيلنى وأنا مقْدرش أشيلَك، قال له: طيبَ سِيبكَْ (٥) مِنها دِى، هما وماشِيين لقيوا زَرعهَ، قال له: يا ترى صاحِبْ الزرعه دِى زَرَعْ وللا إتْزَرَع؟ قال له: ما هو يا ولدى كبْر الزَرع فمانْ اللِه(٦) قال لُه: طيّب سِيبكَْ كمان منِها دِى ما تَخُدشْ علّى كلامى(٧)، ماشىِ تانىِ لقيوا واحد ميّت وراحْ يدفنوه، قال: يا ترى مات ولا مَامَاتشِ؟ الراجل قال له: ما هو مات وحيدفنوه، قال له: يا عمى سِيبكَْ من الحاجاتِ دِى، بعدين هوه وماشى لِقى شوَيّة غنَمات قال له: يابَاى ما الغنَماتْ دُولْ ماقليلَين، قال له يا ولَدى يبقى البرَاح (٨) دهْ كُله قليل، قال له: يا عمى سِيبكَْ، بعدين ماشى لِقى سبَعْ تمن غنَماتْ قال: ياباى، أهُه الغنَمات صُح، قال له: أمّال يا ولدى أمرك غريب، الكتير تقول عليه قليّل والقلِيل تقول عليه كتير. قال له: يا عمى سيبك من كلامى، هما وماشيين لقيوا بيت، حلو ومنوّر(٩) وكبير وحاجة تمام، قال: ياباى ما البيت ده مامضلِم(١٠) ـ النور ده كله والكهربا دى كلها ومضلّم، قال له: يا عمى سيبك من كلامى، لقيوا بيت صغير منوّر بصاروخ(١١)، لمبة صغيرة، قال: أهه البيت اللى منور صُح ده، قال له: والله أنا باستغرب فى أمرك، قال له: يا عمى سِيبكْ من كَلامى.. الغَرض مشْوا لغاية(١٢) ما وصلوا عند بيت الراجل، قال له، دلوقت إنت رايح فين؟ قال له: أنا رايح بيت الناس كلها. معاه بتّ، الراجل ده، روّح البيت

قال لها، والله أنا شُفتْ حاجَة النهارده يعنى عجيبة خالص، فيه واد.. وقعد يحكى لها الحكاية، حصل كذا وكذا وكذا، قالت له: وهوه دلوقت فين؟ قال: هوه قال رايح بيت الناس كلها، راحت عملت سبع قُروص(١٣) وتلاتين بيضة وقُلّة ميّة، قالت له: خُد دُولَه تلقاه(١٤) فى الجامع، بيتْ الناس كلّها الجامع، ودّيهمْ له، جا الراجل كلْ بيضة وكلْ له قُرصْ وشرب شوية ميّه، وراح ودّاهم له، أول ما شافْهم الواد، قال له: يا عمى اللى أدّالكْ دَه مين؟ قال له، أنا عندى بتّ فى البيت أدّتْهم لى. قال له، طيّب إبقى قُلّ لَها، الجُمعة(١٥) ناقصَه يوم، والشهر ناقص يوم، والبحر ناقص، وروّحْ الرّاجل قال لبتّه، قال لها بيقول الجُمعه ناقصَه يوم، والشهر ناقصه يوم، والبحر نَاقصْ. قالت له: إنتَ كَلتْ (١٦) قُرص وبيضة وشربتْ من القُلّة. قال لها: أيوه صحيح.

قالت له: أنا أفسّر لَكْ الحاجات اللّى قالها دى.. قالت له: أول حاجة قال لك: تشيلنى ولا أشيلَكْ؟ يعنى معناها تشيلَه، تجيب له حكاية توصله لغاية الطريق تخفف المشى عليكم، دى أول حاجة، والتانية، الزرْعَه، قال: يا ترى زرَعْ ولا إنْزَرع؟ قالت له: إن كان محْراتّه من بيته وأرضه ملْكه، وتقاويه من بيته يبقى زرَعْ، إنما إذا المحراتْ بالإيجار والأرض بالإيجارْ والتقاوى بالفلوسْ مشتريها من برّه، يبقى إنزرع. قال لَها: طيّب والرّاجل اللى يقول: دا مات ولا مَامَاتْش(١٧)، قالت له: إذا كَانْ خلَف(١٨) يبقى مامَاتْش، وإن كان ماخلّفش يبقَى ماتْ، راح لَحالُه. قالْ لَها: طيّب والغنَمْ اللى قال لى عليها كتيره والكتيره اللى قال لى قليّله؟ قالت له: الغنم اللى قال لك عليها قليله، الكتيره دى، مفيش خروف وراها،ولما يبيعوا منها حتخلّصْ، مفيش خروف وراها عشان يعشّرهُمْ، ويولّدوا. قال لها: والصغيرين؟ قالت له: الصغيرين فيه خروف وَراهم، سبَعْ تمن بهايم يولّدوا ما يخلّصُوش(١٩)، يبيعوا فيهم.. قال لها : طيّب والبيت اللى منوّر وقال لى مضلّم، قالت له: البيت اللى منّور وقال لك مضلّم مافيهوش عيّال بتشْغى(٢٠) ولا فيشْ حاجهْ، والبيت اللى شُوفْتوه بصاروخ كده، عيّال بتشغى منوره البيت، قالت له. أدى الحكاية اللى حكاها لكَ الولد الصغير، لما قال لك أنا رايحْ بيت الناس كُلّها يعنى رايحْ الجامع وادّيتَكْ (٢١) القلّه والبيض والقُروصْ، كلت واحده منهم دا ناقص يوم ودا ناقص يوم والبحر ناقص يبقى إيه دُولَه إنت كلَتْ منهم وكنت عِنديهُم وجيتْ(٢٢).

٢ ـ حكاية الحبل

الراوى: محمد محمود كريم

كَانْ فِيه واحدْ ملَكْ، مامَلَكْ إلا الله، الملِكْ دَه عِندهُ ولدين، ومرِضْ، جاب عيالُه ووصّاهمْ، قال لُهمْ، بعد وفاتى واحد فيكم ياخد المملكة وواحد فيكم ياخد المال الرّاجل خد لُه مُدّه (٢٣) وتوفى لرحمة الله .. همّا ضربوا قرعه مع بعضيهم، اللى أخدْ المملكه أخدَها، واللى أخدْ المال أخدُه، قعَدوا(٢٤) لهم شُويّه مع بعض، بعدين اللى أخَد المالْ دَه قال له: يا أخوى أنا ما أنفعش هنا أنا ح أروح بلد زىّ السودان، وأتاجر فيها.. وبعدين مشى راح السودان تاجر واتجوز واحده من السودان وخلفّ ولد وكان الملك إتجوز وخلف بتّ.. دلوقتى كبروا العيّال، البتّ والولد طالبين الجيزه(٢٥)، أبوه قال للجماعه أصحابه شُوفوا لى ناس كويسين أنا أجوزّ الواد.. راحوا قالوا له: فلان عنده بتّ كويسه هى اللى تنفعْ معَاه، قال طيَّب نُروح نشوفوه، أول ما راحوّا له: سلام عليكم ـ عليكم السلام، أهلاً وسهلاً قالوا احنا طالبين منك القرب(٢٦) فى بتك يا فلان، قال لُهم لكن على شَرطْ تجيبوها لى أسألها.. ده مين اللى قال كده الأبو اللى راح، قال: تجيبوها أسألها إن جَاوبتنى حَاخُدها وإن ماجَاوبتنيش ماخدهَاش، جابوها له، تعالى يا بنتى أنا حاأجوزّك لولدى، ياهل ترى تكونى إنتِ والزمان عليه، خُدى بالك،(٢٧) إنت والزّمان عليه(٢٨)، ولا إنت وهوه على الزمان(٢٩).

تسكت البتّ ماتعرفش تردْ، راحْ للتانيه والتالته والرابعهْ يسألها نفس السؤال، ما يعرفوش يردوا، وبعدين فيه جماعه تجار بياجوا[٣٠] من مصر للسودان وبيروحوا[٣١] من السودان لمصر، قالوا لو: إنت بتدوّر[٣٢] على أيه، الملك عنده بتّ، تبقى بتّ أخوك وده ولدك، يبقوا ولدْ عمّ بعضْ. قال طيّب أنا لمّا أروحْ أشوفه. خد بعضه ومشى مع الجماعه التجّار، وبعدين راح لاخوه، استقبله أخوه إستقبال هايل، وعملْ له حفله كبيره، قال له: يا أخوى انت إتجوزتْ وعندك بتّ؟ قال له: أيوه، قال له: أنا اتجوزت وعندى ولد، نديهم لبعض[٣٣]، قال له: مرحب، قال له: لكن أنا عايز أسألها سؤال إن جاوبتنى حا خدها[٣٤] وإن مجاوبتنيش مش حاخدها.

أول ما جاتْ عنده قال لها، شوفى يا بنتى أنا حا اجوّزك لولدى وحتكونى انت وهوّ على الزمان وللا انت والزمان عليه؟ قالت له: لا أنا وهوّ على الزمان. البتّ قالت: أنا. وهوه على الزمان، قال لها عظيم جداً انت اللى حتنفعى معاى[٣٥] وعملوا هيصه[٣٦] وحفله وكتبوا الكتاب، قول وخدْها وراحْ السودان جوّزها لمين؟ لولده.

الرّاجل كبر فى السنّ وقرّبْ على الوفاه، قال له شوف يا ولدى، من بعد رحيلى ما تشتغلش عند حدّ، إن ضاقتْ بيك الدنيا، وضيّعتْ الأموال اللى عندكْ، وحكمْ عليكْ الزمان ما تشتغلش عند حدّ، ولا تذلّ نفسك لحدّ وبت عمّك دى تسلمها لأبوها وأنت فيه حبْل فى الأوضه[٣٧] الفلانيه[٣٨] إن ضاقت معاك الدنيا خالص تشنق نفسك، يحق عليك[٣٩] تشْنق نفسك فيها، وصار فرادى[٤٠] وقعد يبحتر[٤١] فى الفلوس من هنا ومن هناك.

لما ضعضع بيه[٤٢] الحال بقى ما عندوهوش حاجة، باع جميع ما عنده إلا أوضه واحده هى الأوضه اللى قاعدين فيها، اللى فيها الحبل، بعدين البتّ قالتْ له: روحْ استلفْ لنا ريال من أى حدّ وهاتْ لى بيه غلّه[٤٣] أنا أطحنْها وأخبزْ عيش[٤٤] وأبيع، راحْ استلفْ ريال وجابْ لها الغلّة، وخبزتْ العيش وراحتْ السوق أول ماشافوها التجّار، خدوا منها العيش على طول، دى واحده غريبه جاتْ، كلّ يوم تخبزْ العيش وتروحْ توديّه ياخدوه الجماعه التجّار ويقولوا لبعض البتّ دى بتّ الملك إحنا نسأل الملك لمّا نروحْ مصر نسأل الملك، بتك عندك وللا مش عندك ونفهّموه بالحكاية قول سافروا من السودان لمصر وراحو للملك قالوا له: يا مولانا بتّك موجوده عندك؟ قال لهم: لأ بتى فى السودان، قالوا له: بتك بتبيع عيش بتبيع عيش؟ ده مين اللى قال؟ الملك.. قالوا له: أيوه. قال: أنا أروح أشوفْ بنفسى امتى مسافرين.. مثلاً بكره بعده، وجهّز نفسه عادى وراح معاهم، قال لهم فين بتقعد بتجيب العيش قالوا له: فى الحته دى. هما قاعدين شويه وجات البتّ خدوا منها العيش؟ شويه وأبوها مسكها قال لها: ليه يا بتى، ليه بتعملى كده؟ إنتوا حاتعملوا إيه فى المملكة لما كل حاجة ضاقت بيكم هاتى جوزك وتعالى فى المملكة. قالت له: ما رضيش، قالت له: روّح معاى البيت، روّحْ البيت لقيه قلقان قال له: يا ولدى ليه بتعمل كده. قال له: لمّا تيجى انت ومراتك حتعملوا إيه فى المملكة. قال له: أنا ما أروّحشى، الحمد لله أنت جيت، إستلم بتّك، قال له: وأنت؟ قال له أنا مش حا أروّح. يهديك يرضيك ما فيش فايده، أبداً، الراجل الملك غلبْ، خد بته ومشى البت اتذكّرت وصيّة أبوه، قالت له: ده حيشنق نفسه، راح أبوها لقيّه حاطط حجر تحت رجليه والحبل فى رقبته، قال له: لمّا دخل

عليه. ليه يا ولدى كده؟ قال له: إذا كان عايز تعمل معروف فىّ تشيل الحجر ده من تحتْ رجلى ولمّا أموت تكفّنّى وتاخد بتّك وتروح، الراجل لازم ينفّذ أوامره، شال الحجر من تحتْ منّه، إتْعلق، لقى باب اتفتح ونزل من أوضه فوق مليّانه دهَبْ من أولها لآخرها، أدوبهُم(٤٥) خلّصوا نفَسْهم من الدهَبْ اللّى نازلْ ده، أول ما نزلوه، قال له: عادْ إيه دلوقت(٤٦)، عاوز تاخد بتّك ولاّ تخلّيها(٤٧)؟ أنا أخدتْ درس قاسى وأتلوّعت(٤٨) وشفتْ صاحبى(٤٩) من عدوّى، إن كان عايز تاخدها، على كيفك، عاوز تخليها، على كيفك، قال: لأ حاخلّيها وخلاّها وراحْ جدد جميع اللى تلفْ منّه من أرض ومواشى وكل حاجه وعاشوا مع بعضيهم فى التباتْ والنباتْ لما خلّفوا صبيان وبنات.

٣ ـ حكاية ابن الكريم

الراوى: عربى أحمد عبدالله
الناصرية ـ مركز أسوان

كان جماعه رايحين يسألوا لُهم فى بلَد على واحد كان كريم قوى، بسّ الراجل ده إتوفى وبعدين إيه .كل ما يقابلوا لمَه(٥٠) يقولوا لهم متعرفوش بيت فُلانْ، يقولوا لُهم: قُدّام(٥١)، متعرفوش بيت فُلانْ؟ قُدّام، بعدين لقيوا شوّية عيال بيلعبوا، فيه عيّل أبوه كان كويس وطبعاً إيه برْضُه كريم، الواد اللى بيلعب أول ما وعى(٥٢) لُهم طلع من اللعب ولبس جلاّبيته وأتقدّم عليهم، قالوا له: إزّيكْ يا سيدْ عمّك(٥٣) قال: مرحبا، قالوا له: ما تعرفش بيت فلان؟ قال: ده عمى، قالوا له، عمّك؟ قال: آه عمّى، إتفضلوا.

حيلتُهُمْ(٥٤) عنْز راحوا دابْحينها، يا واد متى ياجى عمك؟ متى ياجى عمك؟ الغرض(٥٥) قول بعد ماطاب(٥٦) الأكل وجهزْ راح بعتْ للراجل وجاله، قالوا له: يالخى فين إنتَ؟ ودْ أخوك قابلناه، قال: ده مش ودّ أخوى. قالوا له: أمال مين؟ قال: والله ده ودّ المرحوم فُلان وأكرم واحد كان فى البلد. قالوا له، كده! قال: آه . مسكهُ أكبر واحد فيهم، راحوا للعمده: إلحقْ يا عمده إلحق يا عمده، الضيوف إللى جايّين واخدين الواد دهْ وأمّه، فيهم واحد راح وقف قال إيه:

كتير من الناس بهَمه(٥٧) والتبن الأخضر كفاها عيّل صغيّر بهمَه(٥٨) تسعين ياما كفاها(٥٩).

٤ ـ حكاية الحلم

الراوى: محمد محمود كريم

كانْ فيه راجلْ تاجرْ غنى ومبسوط(٦٠)، يسافر يجيب بضاعه ويخزنها ويبيع وخدْ مدّه(٦١) يتسرق من الدكان البضاعه بتاعته، عاملْ له غفير ويسرقوه، فيه واحد قال له: أنا عارف لكْ واحد غفير كويس، وأجيبهو لك؟ ومفيش حاجه تروح. قال له: طيب(٦٢)، راحْ جابْ الراجلْ وقال له: يا شيخ أنا حاأشغلكْ عندى، أأتمنكْ على أموالى كلها، ولكن شرطاً ماتنامش، تاخد الليل كلّه صاحى، وفى النهار تنام. قال له: طيب. خد له مده عنده، كده سنّه ولاّ أكتر ومافيش حاجة راحتْ منّه أبداً، جه فى يوم الراجل وقال له: يا فُلان أنا مسافر فى الباخره وهى ماشيه بكره، وتخلى بالك عاد(٦٣) على البضاعة بتاعتى وعلى كل حاجه. قال له: طيّب. جهْ فى الصبح قال له: أنا ماشى دلوقت فى الباخرة دى. الغفير قال له: لأ ما تسافرش. قال له، ليه، قال له: أنا شفت منام إنّ الباخره حتتحرق وتغرق. ما تسافرشْ فيها. قال له: طيب بقيتها(٦٤)، وفعلاً الباخرة إتحرقت وغرقت، الراجل إدّاله(٦٥) ميتْ جنيه، وقال له: لغاية كده مشْ عاوزك، يبقى ليه طارْ وراه؟(٦٦).

٥ ـ حكاية الحلال والحرام الراوى: عربى أحمد عبدالله

سِيَدك الطوّابْ فى قُوص (٦٧) كان يُدقْ طوبْ(٦٨)، وبَعدين هوه ما يفتهوش(٦٩) ولا وقت(٧٠)، الطوّابْه بقوا يتكلموا، يا خوى عامل لى دقن(٧١) وهوه كل لَحضَه(٧٢) يروح يصلى وإحنا ندقْ وإحنا ما نْدُقش، ومرّه جالّه راَتبْ بعيد(٧٣)، كان خلّص الطوبْ، قال لهم، عاد(٧٤) عِدّوهْ وتبع ضميركم واللى ليّا طلّعوه. قالوا له: طيّب رُوح، عدّو، وجهْ هُوه الصُبح، قال: عدّيتوا، قالوا له: أيوه عدّيناه. قال: كله تمام. قالوا له: كله تمام. قال: مفْيش حَاجه حَرامْ ولا كِده؟ قالوا له: لا. راح ضَارِبْ العَصَايا قال: إعْزِلِى الحلال م الحرام، إتْعزَلْ الطوبْ الحلالْ م الحرامْ.

٦ ـ حكاية التمساح والجمال الراوى: عربى أحمد عبدالله

كانْ يِقول لكْ زَمَانْ التمساح، أيام النيل مَ كان ياجى(٧٥)، تبّع الميّه(٧٦) وساح فى الحرَجَه(٧٧)، لقى لُه بركه وَاطيْه وإتْمَطعْ فيهَا(٧٨)، الميّه نشْفت(٧٩) حوَاليه، كل ما يِفْنس(٨٠) راَسُه يلقىَ ناس رَايحْه جَايه حوَاليه، ما قدْرش يطلع، الميّه كلّ مَالْهَا وتْخس(٨١)، جسمُهْ بَانْ، والعيال بقّوا ياخدوه بالطُوب(٨٢)، بعدين فَايِتْ واحِدْ جمّال(٨٣)، قال له: يا حَاج. قال له: نعم.ـ تعْرفش معْروف(٨٤) تاخدنى على الجمَل توصّلنى للبحر الكبير(٨٥). قال له: تَاكُلنى يا عم. قال له: إنت رَاحْ تعمل فىّ معْروف وآكلك، قال له: إحْلفْ، قال أهنّكه علىّ بالطلاق تلاته ما آكلكْ. والله ما آكلك، إنتَ تعمل فىّ جميل(٨٦) وآكلكْ، الراجل حملُه على النَاقَه وقام بيه(٨٧) على البحله، عند البحر دَلاّه(٨٨)، قال له: والنبى يا شيخ خَشّشْنى لَجوّه لأنى تعبان(٨٩)، خشش، خشّش، طببّه(٩٠) فى الميه، قال له: ها؟ قال له: آه كِدهْ كويس، جهْ الراجل يصد(٩١) قال له: رَايحْ فين؟ قال له: ماشى، قال له: ماشى كيفْ؟ إختارْ لَكْ حَاجه، يا أنتَ يالجملْ. قال له: الله، يا أخى إنت مَ حَالْفْ يمين أهْنّكَه(٩٢)، قال له: كَلام البرّ ما يُعتبرْش(٩٣)، إحنا فى البحر دلوقت. قال له كيفْ يعنى يا أنا يا الجمل؟ التعلب كان ماشى يِتْمَخْتَر(٩٤) ع البحر، وعِى لُه الرّاجل الجمّال، قال: وا يا حضرة القاضى، قال: نعم، قال له، والنبى يا شيخ تاجى تفكْ لنا المشكَله(٩٥) دى. قال، أيه فيه؟ التمساح بيحكى له، قال له، ده والله جابنى وقَرّطْنى(٩٦) بالحبال وهلّكْ جسمى وعمل فىّ صَنْعة ما جرِى(٩٧) لمّا الدمْ طلع من خَشْمى(٩٨) وأقول له مانْقرّطش يقَرط، ويقول لى، أقَرّط وأطلّعْ أيمانك لمّا جابنى هنا الساعة دى. قَام الحُسينى إطلّعْ فى الجمّال قال: إحنا تجْعلنا أتراك ياك(٩٩)؟ أنا جمّالْ وأبوىَ جمّالْ وجدّ جدى جمّالْ، تجعلُه قَالْ تبنْ، حَمل بوص حطَبْه، ده دمّ ولَحمْ يا رَاجل يا بارد. الجمّال قال له: والله ما قرّطت عليه قوى. قال له: أهو بيشكى منّك كيف ما قرّطتش، أيه يا تمساح مِش قَرّطْ. قال لُه: قرّطْ، قال لَه: على العموم إحنا فيها والميه تكدب الغطاس، يللا يا تمساح تانى، وخلّيه يوريّنا القرَيطه اللى قَرّطْهَا لَكْ. ركبْ التمساح تانى، اقْرطْ، ها يا تمساح، يقولَ له: لا نُص نُص، أقْرط أقرطْ، لما كتّفهْ كتيفة الأرفضين(١٠٠)، قال له: آيا تمساح، قال لُه: كده كويس خلّيه يَحلّنى، قال له. يحلّك، الراجل جابكْ من حلقْ الضبَعَه(١٠١) وجيتْ هنا تقول له يا انت يا الجمل، والله ليوديكْ مطْرَحكْ تانى.

٧ ـ حكاية التفكشى الراوى: محمد محمود كريم

يحكى ويجرى على التَفَكشِى(١٠٢)

عنَده تلات أولاد، إتنين عُمى والتالت ما ينضُرشى(١٠٣)

اللى ما ينضرشى

عنده تلات بندقيات، إتنين خربانين والتالتة ما تضريشى

اللى ما تضريشى

صادت تلات حمامات، إتنين فروا والتالته ما اتَمَسكِتشى

اللى ما اتمسكتشى

عملوا عليها تلات طواجن(١٠٤)، إتنين إتحرقوا والتالت ما يتَأكلشى

اللى ما يتاكلشى

عزموا عليه تلاته فُقَها(١٠٥)، إتنين زعلوا والتالت ما أكلشى

اللى ما أكلشى

عنده تلات جُرون، إتنين ما اتحصَدوشْ والتالت ما إدرسشى

اللى ما ادرسشى

جابوا له تلات نوارج، إتنين خَربانين والتالت ما يدورشى

اللى ما يدورشى

ودوه لتلاته حدادين، إتنين ماعندهمش فحم والتالت ماولعشى

٨ ـ حكاية الصدق نجاك الراوى: عربى أحمد عبدالله

سيدك الخوَاصْ(١٠٦) ليه سَمُوه الخوَاص؟ يقول لكْ واحد بيجْروا وَراه ويرمَحوا(١٠٧) وراه وجهْ عند إيه الشيخ خوَاصْ دَه وراحْ واقفْ، قال له يا شيخ خوَاصْ الجماعة دِيلْ عايزين يِقْبضونى وطايرينْ ورايا(١٠٨)، أعرف معروف القى لى مُطرَحَ دسِّنى(١٠٩)، قال له تحت الخوصاتْ ديله وأُقعد، قال له: اللّهُ، الخُوصات دُولْ رَاحْ يدارونى مش حيشفُونى. قال له: ما تُقْعُد. راح قاعد، جُوا الجماعة دُوله قالوا لُه، يا شيخ خوَاصْ هدْ عدّى(١١٠) من هنا؟ قال لهم: تَحتْ الخُوصاتْ دِيل. قالوا لُه: تحت الخُوصاتْ دِيل، كأن كمان إنت خَرّفْت(١١١)، يا راَجل الخوُصات ديلَه حيداروا راَجلْ قالوا يللاّ بينا يا عمّ يا للا، دُكَه راَحْ طالعْ من تحت الخُوص قال له: يا شيخ خوَاصْ أقول لَكْ دارينى تقول لُهم تَحتْ الخُوصِ، قال له: لو قلت الكدِبْ كان فضْوكَ أدينى قلتْ الصدِق نجاك.

٩ ـ جِرية جحا (١١٢) الراوى: عربى أحمد عبدالله

جُحَا بِقول لَكْ إيه، مَعَاه عنْز جَرْيَانه خالِص، فى البيت ومفلس ملاَقِيش يا كل، راح إتفقْ مع أخْته «جحيوه»، قال لها: إسمعى، تاخدى العنْز دَهْ وتروحى السوق، وَسَط التجار وتُقعدى، عنْز ما فِيهاش غير الجلد، قال لها: وأنا ح آجى لابس بُرنيطَهْ ولابس أفندى ومعاى نُوته ومتر، راح أوصلْكْ فى العنْز دى خمسة وتسعين جنيه(١١٣)، قولى مش مدّياها(١١٤) لَكْ. قالت له: خلاص، مين ح يقول لها وِين(١١٥) عنْزِك ومش عنْزِك، هوه راح طبعا مطنْقَر البُرنيطة(١١٦) والكتابْ تحت بَاطه والمتر معاه، والنضارات، يبُص كِده ويبُص كده، وعى(١١٧) للعنزْ طلع المتر، وبقى يقيس ويكتبْ فى النوته،قاس عرضَها وقاس طُولها ورجليها وضلاَعهاَ، قال لها: العنز دى بستين جنيه تبيعيها؟ قالت لهُ: لأ. قال: طيب بخمسة وستين قالت له: لا إصْطبح وروح قول يا صُبْح، مشى، غيَّبْ(١١٨) كده وجه بقى يقيس فيها، قاسها يمين شمال وبقى يكتب فى النُوته، قال لها: طيِّب بسبعين بعتى؟ قالت له: لا ما أبيعهاش. قال لها: طيب بخمسة وسبعين، بعتى؟ قالتْ: لا.

التُجار دلوك(١١٩) مطلُعين(١٢٠)، الله الخواجه دَه يا خُوى دَاير يقيس(١٢١) فى العنز ويكتبَ؟ جه برضُه بقَى يقيس ويكتب، قال لها: بخمسة وثمانين، بعتى؟ قالت له: لا، قال لها بخمسه وتسعين، قالتْ لَهُ: لاء، عنْزى اللى ماجبتْش ميّه ما أبيعهَاش، التُجار قالوا: الله.

خلّوه(١٢٢) مَشى، قالوا لها إسمعى يا حاجّة إنتى بتقولى بميّه؟ قالتْ: أيوه. قالوا لها: خُدى الميّه، خدوا العنْز. وعْيوا لُه مشْ مهْوب(١٢٣) طبعاً وقفْ بَعيد لما أُخته تبعد، راحوا له قالوا لُه إشترينا العنْز يا سيدى، عايز تشتريها زوَدْ فوق المتْ جنيه، قال لهم: مالى بيها أزودْ ولا ما أزودش قالوا له: كيّ؟(١٢٤) مش عايز تشتريها؟ عمَا تقيس وتعمل فيها، ورآها سر دى، آآه أشتريناها بميت جنيه عايز تزّود خدها قال: يا بوى آخد إيه، قالوا له: الله! أمَال عمَا تقيس وتعمل وتسْتى قال: يابوى أنا بقِيس جلدها أشُوفُه ينفَع طبلَه ولا طارْ.

الهوامش

(١) لقى عيل: وجد طفل.

(٢) رايح: ذاهب.

(٣) مطرح: مكان.

(٤) تشيلنى ولا أشيلك: تحملنى أم أحملك.

(٥) طيب سيبك: إذن دع عنك هذا.

(٦) فمان الله: فى أحسن حال.

(٧) ما تخدش على كلامى: لا تهتم به.

(٨) البراح: المرعى.

(٩) منور: مضئ.

(١٠) مضلم: مظلم.

(١١) صاروخ: لمبة صغيرة بالجاز.

(١٢) لغاية: حتى.

(١٣) قروص: نوع من الخبز مستدير قطره حوالى ١٠سم وسمكه حوالى ٣سم له وجه محمر مدهون بالسمن ويصنع من الدقيق ويضاف له كركم وسمسم.

(١٤) تلقاه: تجده.

(١٥) الجمعة: الأسبوع.

(١٦) كُلتْ: أكلت.

(١٧) ماماتش: لم يمت.

(١٨) خلفْ: أنجب أولاداً.

(١٩) ما يخلصوش: لا ينتهوا.

(٢٠) بتشغى: تلعب بصوت.

(٢١) أديتك: أعطيتك.

(٢٢) جيت: عدت.

(٢٣) خد له مدة: ظل مدة من الزمن.

(٢٤) قعدوا: ظلوا.

(٢٥) طالبين الجيزة: حان ميعاد زواجهما.

(٢٦) طالبين منك القرب: نطلب ابنتك للزواج من إبننا.

(٢٧) خدى بالك: انتبهى.

(٢٨) إنت والزمان عليه: لا تكونى عوناً له على مصائب الدهر.

(٢٩) إنت وهوه على الزمان: تتعاونى معه ضد مصائب الدهر.

(٣٠) بياجوا: يأتوا.

(٣١) بيروحوا: يذهبوا.

(٣٢) تدور: تبحث.

(٣٣) نديهم لبعض: نزوجهم لبعض.

(٣٤) أخدها: أزوجها لابنى.

(٣٥) حتنفعى معاى: تصلحى زوجة لابنى.

(٣٦) هيصه: هنا بمعنى فرح وتطلق على الضوضاء.

(٣٧) الأوضة: الحجرة.

(٣٨) الفلانية: كذا.

(٣٩) يحق عليك: يشترط عليك.

(٤٠) صار فرادى: لا أهل له.

(٤١) يبحتر الفلوس: يبذّر.

(٤٢) إضعضع: ضعف.

(٤٣) غله: حبوب.

(٤٤) عيش: خبز.

(٤٥) أدويهم: بالكاد.

(٤٦) عاد إيه دلوقت: ما رأيك الآن.

(٤٧) تخليّها: تتركها.

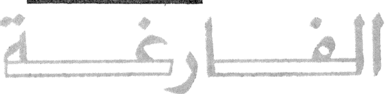
(٤٨) اتلوعّت: تعذبت.

(٤٩) شفت: عرفت.

(٥٠) لمة: جمع من الناس.
(٥١) قُدام: إلى الأمام.
) وعى: رأى.
(٥٣) سيد عمك: تحية تبجيل.
(٥٤) حيلتهم: لا يملكون غيرها.
(٥٥) الغرض: المهم.
(٥٦) طاب الأكل: تم طبخه.
(٥٧) بهمّه: بهائم.
(٥٨) يهمه: ذو مروة وشهامة.
(٥٩) تسعين ياما كفاها: لا يجاريه فى شهامته وكرمه تسعون رجلاً.
(٦٠) مبسوط: يعيش فى رغد.
(٦١) خد له مدة: ظل مدة من الوقت.
(٦٢) طيب: موافق.
(٦٣) عاد: إذن.
(٦٤) بقيتها: لن أفعل.
(٦٥) إداله: أعطى له.
(٦٦) طار وراه: طرده من العمل.
- إجابة اللغز لأن الغفير نام.
(٦٧) قوص: أحد مراكز محافظة قنا.
(٦٨) يدق طوب: يصنع طوب تبن والطوّاب هو من يدق الطوب.
(٦٩) مايفتهوش: لا يضيع منه.
(٧٠) وقت: الصلاة.
(٧١) دقن: متدين.
(٧٢) لحضة: لحظة.
(٧٣) راتب: حضرة ذِكر صوفى.
(٧٤) عاد: إذَن.
(٧٥) ياجى: يأتى.
(٧٦) تبع المية: مع الماء فى الفيضان.
(٧٧) الحرجة: الأرض الزراعية.
(٧٨) إتمطع: نام.
(٧٩) نشفت: جفت.
(٨٠) يفنس: يحرك رأسه لينظر.
(٨١) تخس: تغور.
(٨٢) ياخدوه بالطوب: يقذفوه بالأحجار.
(٨٣) الجمّال: من يعمل فى.
(٨٤) تعرفش معروف: اعمل معروف.
(٨٥) البحر الكبير: النيل.
(٨٦) تعمل فىّ جميل: تؤدى لى معروف.
(٨٧) قام بيه: ذهب به.
(٨٨) دلاه: أنزله.
(٨٩) خششنى لَجوّه: أدخلنى داخل النهر.
(٩٠) طَبّبه: أنزله.
(٩١) يصد: يستدير.
(٩٢) أهنكه: هناك مع قرب الكسافة.
(٩٣) ما يعتبرش: لا يؤخذ به.
(٩٤) يتمخطر: يسير معجباً بنفسه.
(٩٥) تفك لنا المشكلة: تحل لنا المشكلة.
(٩٦) قرطنى: ربطنى بشدة.
(٩٧) عمل صنعة ما جرى: أتعبنى وعذبنى.
(٩٨) خشمى: فمى.
(٩٩) تجعلنا أتراك: تظن أننا أتراك أى لانفهم شيئاً
(١٠٠) كتيفة الأرقصين: كتفه بشدة.
(١٠١) حلق الضبعة: قلب المأزق.
(١٠٢) التفكشى: «الفكجى» لقب صاحب البندقية.
(١٠٣) ينضرشى: لا يرى.
(١٠٤) طواجن: أكل يقدم فى طاجن مصنوع من الطَفْل
(١٠٥) فقها: رجال الدين.
(١٠٦) الخواص: صانع الأشياء من الخوص.
(١٠٧) يرمحوا: يجرون.
(١٠٨) طايرين ورايا: يجرون ورائى.
(١٠٩) دسنى: خبأنى.
(١١٠) عدّى: مرّ
(١١١) خرفت: أصبحت تقول كلاماً غير معقول.
(١١٢) جرية جحا: ما عز أجرب.
(١١٣) راح أوصل لك فى العنز دى خمسة وتسعين جنيه: أزايد حتى خمسة وتسعين جنيهاً.
(١١٤) مش مدياها: لن أعطيها/ أبيعها لك.
(١١٥) وين: أين والمقصود لن يشك أحد من أين أنت بها.
(١١٦) مطنقر البرنيطة: وضع القبعة مائلة للأمام على جبهته.
(١١٧) وعى: رأى.
(١١٨) غيب: غاب.
(١١٩) دلوك: الآن.
(١٢٠) مطلعين: ينظرون.
(١٢١) داير يقيس: ظل يقيس.
(١٢٢) خلوه: تركوه.
(١٢٣) مش مهوب: لا يأتى ناحية.
(١٢٤) كى: كيف.







زجاجة الشيشة

راندا عبد الرحمن

صناعة الشيشة بأنواعها من إحدى ظواهر الحرف التقليدية فى قلب مصر الإسلامية وفى شوارعها العتيقة وحول بواباتها. وفى حى الجمالية تنتشر الصناعة: ومنطقة النحاسين وحارة الطومبكشية من المناطق التى يتوسطها أصحاب هذه المهارات من تلوين وزخارف وأشكال. ومن النحاسيات إلى زخرفة الزجاج وتلوينه يقوم الفنان الشعبى بالإضافة والتحوير وتتعدد الطرق وتتنوع فى إبراز الجمال التلقائى فى صناعته اليدوية.

والشيشة تتكون من عدة أجزاء: الحجر، والقلب، والرفاس، والبزيوز وهى الأجزاء العليا وهى غالبًا ما تكون مصنوعة نحاسية. أما الجزء السفلى من الشيشة، وهو الفارغة التى تصنع من الزجاج وتزخرف وتلون، منها ما يصنع من البللور وتتنوع أشكالها وتختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان. وموضوع هذا المقال هو الفارغة الزجاجية وأساليب زخرفتها وتنوع أشكالها.

والفارغة هى الجزء السفلى من الشيشة والذى يستقر به الماء الذى يعمل على تنقية الدخان، وكانت قديماً تصنع من قشرة جوز الهند المفرغة تماماً، وكانت تعطى مذاقًا ورائحة وبرودة للدخان، ثم تطورت لتصنع من النحاس الأحمر أو الأصفر أو الاثنين معًا، ثم صنعت من الزجاج الملون أو المزخرف بأشكال مختلفة. ومازالت هناك فوارغ مصنعة من النحاس ولكن بأشكال تشبه المصنّعة من الزجاج، وهناك شكلان أساسيان هما:

شكل القلة (شكل ١).

شكل البطيخة (شكل ٢).

وهناك ثلاث مقاسات أساسية وهى: ٢٢ و ٢٦ و ٣٠ وهذه الأرقام تمثل ارتفاع الفارغة وأطوالها بالسنتيمترات (شكل ٣).

أجزاء فارغة الشيشة:

١ - **الفوهة.**

٢ - **العنق.**

٣ - **الانتفاخ أو البطن.**

٤ - **القاعدة.**

ملحوظة: هذه أسماء أطلقتها أنا حتى ينسنى لى دراستها بوضوح.

١ - الفوهة:

هى الجـزء العلوى من الفـارغـة، وهو الملامس لطبلة الخزنة، ودائماً ما يكون سميكاً حتى يتحمل الضغط الواقع عليه من قبل القلب.

٢ - العنق:

هو المسافة بين الفوهة والانتفاخ الزجاجى وله أشكال مختلفة، وهذا الجزء هو الذى تمر من خلاله الماسورة حتى تصل إلى الماء.

٣ - الانتفاخ أو البطن:

وهو الجزء الذى يلى العنق مباشرة، ودائمًا يكون منتفخًا إما على شكل كروى (البطيخة) أو شكل آخر يشبه القلة، وهذا الجزء هو الذى يستقر به الماء.

٤ - القاعدة:

هى الجزء الذى يلى الانتفاخ مباشرة، وهى دائمًا من الزجاج السميك لأنه يرتكز عليها حمل الشيشة الكلى، وهى ذات ملمس خشن من أسفل لمنع عملية التزحلق على الأرض.

زخرفة الفارغة (زجاجة الشيشة)

هناك شكلان أساسيان للفارغة هما البطيخة أو القلة - كما سبق ذكرها. وأياً كان شكلها قد تتعدد الخامات التى تصنع منها؛ فيمكن أن تصنع من النحاس أو الكريستال أو الخزف أو الصينى أو الزجاج، وعلى حسب نوع الخامة يكون ثمن الشيشة.

وبعد أن يتم تصنيع الفوارغ الزجاجية تأتى مرحلة زخرفتها. وهناك أساليب متعددة لزخرفة الفارغة نوضحها فيما يلى:

نبدأ بالزجاج السادة الأملس، إما أن يكون أبيضًا شفافًا أو ملونًا - أخضر أو أزرق أو مشمشى. وهناك أسلوبان لإكساب الزجاج اللون:

١ - الألوان التى يتم إضافتها إلى عجينة الزجاج أثناء تصنيعه مثل الأزرق والأخضر والمشمشى.

٢ - عندما تكون للألوان مثل الأحمر أو البمبى صعبة الإضافة عند التصنيع أو مكلفة فيلجأ الفنان إلى الأسلوب الثانى وهو إضافة اللاستر على الزجاج الأبيض ثم إدخاله إلى الفرن حتى يثبت حراريًا ويمكن عندئذ التعامل معه ثانية. وتدفعنا الصورة السابقة إلى الحديث عن ملمس الزجاج حيث يمكن أن يكون الزجاج ذا ملمس، وهذا ينتج عن طريق قوالب يحفر بها الملمس حفراً غائراً ويصب عليه عجينة الزجاج، ويوظف هنا فى إنتاج الملامس المختلفة زخارف هندسية أو نباتية شكل (٥، ٦، ٧).

ومن أكثر أساليب الزخرفة جاذبية أسلوب التذهيب سواء أكان خطاً (شريطاً) أو حراً ،والمادة التى يتم بها التذهيب هى ذهب سائل عيار ١٢ يتم إضافة زيت التربنتين لتخفيفه، وهو سائل داكن اللون.

عملية التذهيب

١ - توضع الفارغة (الزجاجة) على دولاب (مثل الدولاب المستخدم فى الخزف) ويحدد الفنان سمك الخط ويختار الفرشاة المناسبة.

٢ - يضع الفرشاة على المكان المراد رسم الخط عليه ثم يلف الدولاب بقدمه بسرعة منتظمة حتى ينتج خط سوى خالٍ من الخربشات.

٣ - ما سبق كان فى حالة تذهيب الشريط أو الخط المنتظم، أما فى حالة التذهيب الحديثة يتم رسم الخطوط المتعرجة أو الرسوم الحرة الارتجالية بسرعة مع عدم الإخلال بمعدل سرعة انسياب الفرشاة على سطح الزجاج.

٤ - تأتى بعد ذلك مرحلة الحرق فى الفرن حتى تظهر المناطق المذهبة بلونها الذهبى الناصع الجذاب.

ويمكن التذهيب على السطح الأملس أو السطح البارز أو الغائر التى يبرزها التذهيب. هناك أيضاً التلوين ببوية الزجاج وهى ألوان سميكة القوام نوعًا ما، تعبأ البوية فى زجاجة صغيرة تشبه القطارة حتى ينزل منها اللون فى شكل خط على الزجاج وتحرق الفارغة بعد ذلك فى الفرن حتى تثبت الألوان. وبعد الحرق نلاحظ انكماشاً بسيطاً فى سمك الخط وتتمتع هذه الألوان بالبروز البسيط بعد تفاعلها مع الزجاج ويوجد منها ألوان متعددة ولكن اللون الأبيض هو السائد فى الاستخدام لما له من تباين مع سطح الزجاج.

بعد أن يتم التفاعل بين بوية الزجاج والسطح الزجاجى للفارغة (بعد الانتهاء من عملية الحرق) يمكن التعامل مع هذا السطح ثانية، وذلك مثلاً عن طريق التذهيب فى مناطق معينة حسب زخارف معينة ولتكن إسلامية فتعطينا بروزاً بسيطاً شديد الجاذبية، وتستخدم مادة الكرنيكل - وهى مادة

تشبه «فتافيت السكر» كما يصفونها ـ وهى ذات ألوان متعددة ومختلفة.

خطوات العمل

١ ـ ترش المادة على سطح الزجاج ثم تثبت عليه بواسطة الحرق فى الفرن.

٢ ـ يمكن أن تترك الفارغة بعد ذلك على حالها، أو يعالج السطح بالتذهيب لإيضاح الملمس النقطى.

الصنفرة وهى أنواع حسب درجة خشونتها؛ فهناك الصنفرة الخشنة وهناك الناعمة، وهى التى يوضع عليها الحامض. وللصنفرة ألوان مختلفة من الأبيض والفستقى واللبنى والبرتقالى.. إلخ.

فالتى توجد عليها حفرة بيضاء ووحدة زخرفية زرقاء فقد استخدم أسلوب الطباعة من الشبكة الحريرية (السلك سكرين) فى زخرفتها، أما الاثنين الآخرين فقد استخدم أسلوب لصق الريكالات (الصور) على الفوارغ.

والريكالات هى عبارة عن صور ذات أحجام مختلفة صنعت ولصقت على أفرخ ورق من نوع خاص وهى مستوردة من ألمانيا.

وتوجد من هذه الريكالات ما هو نباتى وصور شخصية لزعماء وشخصيات معروفة مثل أحمد عرابى... إلخ.

كيفية استخدامها

١ ـ يبلل فرخ الريكال فى الماء.

٢ ـ عندما تنفصل الصورة عن الورقة الخلفية تؤخذ من الماء ثم تلصق على سطح الفارغة.

٣ ـ يراعى لصق الصورة مفرودة تمامًا بواسطة قطعة اسفنجية من غير كرمشة أو فقاقيع هواء.

٤ ـ تثبت الصورة حرارياً عن طريق إدخال الفارغة الفرن.

يأتى استخدام الحفر على الزجاج فى زخرفة الفوارغ، وهو يتم عن طريق ماكينة خاصة ذات حجر تضبط عليه الفارغة عند المكان المطلوب حفره أثناء دوران الحجر.

خطوات الحفر

١ ـ يرسم الشكل المراد زخرفته على الزجاج بالشمع.

٢ ـ تبلل الزجاجة عند مكان الحفر المطلوب بالماء قبل الحفر مباشرة حتى تبرد من الحرارة الناتجة أثناء الحفر.

٣ ـ يضبط الفنان الفارغة على الحجر الرائد حتى يتم الحفر.

أما صناعة الفارغة من مواد معدنية وبخاصة النحاس وزخرفتها وتشكيلها فلها أساليب مختلفة غير تلك الشائعة فى تصنيع الفارغة من الزجاج وتلوينها وزخرفتها.

وتعتبر الفارغة الزجاجية من أشهر الأنواع المستخدمة فى صناعة الشيشة ـ والشيشة لابد وأن تكون الفارغة لها مصنوعة من الزجاج أو الكريستال أو البللور، أما ما هو مصنوع من مواد أخرى فله مسميات متعددة تبعا لأشكالها واستخداماتها..

وصناعة الفارغة الزجاجية هى عمل فنى له تقاليده بين الحرف الفنية الشعبية.

مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع

للفنون الشعبية

«الندوة العلمية»

سماء سليمان بدر

على مدى ثمانية أيام، فى الفترة من ٢٤-٣١ من أغسطس١٩٩٦، أقيم مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، وافتتحه السيد اللواء محمد عبدالسلام محافظ الإسماعيلية، والسيد الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والسيد الأستاذ حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وشارك فيه عدد كبير من فرق الفنون الشعبية، تجاوز الاثنتين والأربعين فرقة، قدمت إلى مدينة الإسماعيلية من ثمان وعشرين دولة من قارات العالم المختلفة، فيما عدا أستراليا التى ستشارك - كما صرح المسئولون - فى مهرجان العام القادم.

فى إطار هذا المهرجان واللقاءات الثقافية والأمسيات الشعرية والمسابقات والجريدة اليومية «فولكلور»، انعقدت ندوة علمية تحت عنوان «الفنون الحركية وجنس الفنون الشعبية»، واستمرت لمدة خمسة أيام، فى الفترة من الأحد ١٩٩٦/٨/٢٥ إلى الخميس ١٩٩٦/٨/٢٩، نوقش خلالها خمسة وعشرون بحثًا، على مدى ثمانى جلسات. وهو عدد كبير من البحوث يتعذر عرضه فى المساحة المحددة لنا، ولذا سأعمد هنا إلى عرض ثمانى أبحاث فقط، لعلها أهم الأبحاث التى نوقشت فى هذه الندوة.

البحث الأول

العناصر الشعبية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين

د. زين نصار

يرى الباحث أن التراث الشعبى معين لا ينضب ينهل منه كل متعطش للغوص فى أعماقه؛ حيث وجد المؤلف الموسيقى المصرى فى التراث الشعبى لبلاده مصدراً فياضاً للإلهام الفنى وباعثاً على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية، وتستند على عناصر من التراث الشعبى سواء باستخدامه للألحان الشعبية أو الآلات الشعبية أو باستخدام آلات موسيقية محلية.

وقام المؤلف بتقسيم مؤلفى الموسيقى المصريين إلى ثلاثة أجيال مثل أبو بكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣) وهو من جيل الرواد، وكذلك كامل الرمالى، وعلى إسماعيل، وعطيه شرارة، ورفعت جرانه، وجمال عبدالرحيم، وميشيل المصرى وهم من الجيل الثانى. عرض الباحث لهؤلاء المؤلفين بعضًا من أعمالهم التى استعانوا فيها بالتراث الشعبى من أمثال:

أولاً: أبوبكر خيرت (١٩١٠-١٩٦٣)

أنجز كلاً من السيمفونية الثانية والمتتالية الشعبية؛ حيث أنجز الأولى على أساس ألحان مصرية واستخدم آلات الأوركسترا بدلاً من الآلات الموسيقية العربية، وكذلك ضمت السيمفونية أنحاناً غنائية وألحاناً ذات طابع شعبى تصور الرقص الشعبى الإسكندرانى، بينما كتب الثانية على أساس الألحان الشعبية التى كان يتغنى بها فى حياته مثل لحن (عطشان يا صبايا) و (يمامة حلوة ومنين اجيبها) ولحن الأغنية السورية (بفته هندى) واستخدم المؤلف آلة القانون العربية وآله الدف والوتريات وآلات النفخ الخشبية فى الأوركسترا.

ثانيًا: كامل الرمالى (١٩٢٢)

المتتالية الأوركسترالية (صور شعبية) بدأها المؤلف على ألحان شعبية مصرية كلحن (ياحسن ياخولى الجنينة)، ولحن (دعاء)، ولحن (سلم على)، ولحن (حب العزيز الربعه بقوش)، ولحن (زفة العروسة)، و (آه يازين).

ثالثًا: على إسماعيل (١٩٢٢-١٩٧٤)

تعامل مع التراث الشعبى الذى جمعه فى رحلات ميدانية مع فرقة رضا من مختلف المحافظات وقدمه فى صوره فنية، واعتمد على مواد موسيقية شعبية فى كتابة موسيقى الأفلام، وجمع بين عناصر الموسيقى الشعبية والعربية والجاز كما ظهر فى موسيقى فيلم (غرام فى الكرنك).

رابعاً: عطيه شرارة (١٩٢٣)

استغل الألحان العربية فى محاولة جادة لإعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوروبية وتطويعها لخدمة الموسيقى العربية المحلية. واستخدم آلات موسيقية عربية ومقامات موسيقية عربية وألحان شعبية محلية فى صياغة أوركسترالية فقدمها تحت أضواء جديدة وبأسلوب متطور، ومن أعماله:

- كونشير العود والأوركسترا فى مقام الحجاز كاركرد حيث أبرز آله العود فى أداء الألحان بإحساس عربى.
- الكونشيرنو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا، وبنى حركته على اللحن الشعبى (يا نخلتين فى العلالى) وأبرز آلة الفيولينة (الكمان) فى أداء الألحان المصرية.
- الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا مقام دو الصغير، استخدم فيه لحن (يا حسن يا خولى الجنينة ياحسن) واستخدم فى أداء اللحن آلات وترية أو آلات النفخ.
- كونشيرتو الناى فى مقام الراست، حركته مبنية على لحن (آذان الصلاة). وكذلك المتتالية العربية.

خامساً: رفعت جرانة (١٩٢٤)

كتب السيمفونية العربية التى كانت خطوة نحو استخدام القوالب العالمية فى موسيقانا العربية، وجاءت حركاتها على ألحان شعبية مثل (عطشان يا صبايا)، و (خد البزه وأسكت)، و(آه يازين)، و (على دلعونه)، و (حول يا غنام).

سادساً: جمال عبدالرحيم (١٩٢٤-١٩٨٨)

تناول الكثير من الألحان الشعبية محافظاً على الطابع المميز لها وقدمها فى معالجات فنية جديدة حيث كتب لحناً شعبيًا مصرياً للبيانو المنفرد، وكذلك كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا على أساس اللحن الشعبى (الواد ده ماله).

سابعاً: ميشيل المصرى (١٩٣٣)

استخدام فى مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية مثل:

- الموسيقى التصويرية لمسلسل (الشك) حيث استخدم فيها آله السلامية مع الأوركسترا.

ـ ومسلسل (من قصص القرآن الكريم) استخدم الناى والسلامية مع الأوركسترا.

البحث الثانى

«الموروث الشعبى ومناهج التدريب والمسرح الحديث»

د.عبدالرحمن عرنوس

يتناول الباحث فى هذه الدراسة: «استعراض بعض المحاولات التى تعاملت مع الموروث فى المسرح الحديث وفى مناهج تدريب الممثل التى ارتكزت على الموروث الشعبى للعمل على انفجار الإحساس عند المتدرب».

يرى الباحث ضرورة جمع الألعاب والمهارات الشعبية وتوثيقها بالصوت والصورة، كما يمكن للمدربين جمع ما يقابل هذه الألعاب والرياضات الشعبية فى المجتمعات العربية والإفادة منها فى تدريبات حرفية الممثل لتصبح تلك التدريبات لها خصوصيتها المحلية، كما يمكن الاستعانة بكليات التربية الرياضية المنتشرة فى الوطن العربى والتى بدأت تهتم بجمع هذا التراث الشعبى الحركى من رياضة ورقص؛ لذا يمكن الرجوع إلى دراسة هذا الإيقاع الحركى فى نماذج بعض الشعوب للإفادة فى تدريبات التعبير الحركى فى نماذج تدريبات نموذج المختبر المقترح لمن يريد البحث عن منهج.

ويذكر الباحث أنه مازالت نوعيات التدريب تتأرجح بين النقل والاجتهاد؛ لذلك يرى أنه يجب ملاحظة تقنية الأداء الحركى والقولى فى الأداء الجماعى فى الأذكار والمدائح عند المولوية، وكذلك يمكن التقاط تقنية الأداء عند طائفة الجعيدية المتجولين فى الأسواق، والتقاط ضبط الأداء وقوة التركيز وسرعة البديهة والتدفق الانفعالى فى فن المناظرة العربية القديم والحديث، وفنون المرونة الحركية عند لاعبى الحبل وضرب النشاب والقوس والمبارزة وفن المصارعة وبقية فنون الفرجة فى عصر السلاطين، ثم فنون أرباب الملاهى والملاعب والبهلوان؛ تلك الفنون التى تكسب الجسد المرونة الفائقة التى تقابل المرونة الرائعة ذات الارتعاشات الروحية عند فرقة باليى الأندلسية.

ويذكر الباحث مستنكراً أنه ينظر إلى من يحاول الاستعانة بمفردات الأداء الشعبى المسموع والمرئى وبالألعاب الشعبية على «أنه ضرب من الجنون» فى حين أن الكثيرين من الغربيين قد استعانوا بالتراث الشعبى القديم من أمثال (أدتو) الذى اتجه صوب الشرق ينهل من تراثه وينظر للمسرح ويقنن من جديد له. وكذلك (جروتوفسكى) تأثر بفلسفات الشرق والمسرح وأقام فلسفة حرفية الممثل متأثراً بالشرق ثم (أوجستويو البرازيلى) استغل الألعاب الشعبية المحلية وسجلها فى كتاب تدريب الممثل. فلماذا نفضل الاستيراد من الغرب فى كل شيء مع أن الخامة شرقية فى الأساس ويكفى أنها ذات علامة عربية.

وذكر الباحث أنه ظهرت بوادر التراث وكنوزه فى محاولات بعث هذا التراث فى المهرجانات والاحتفالات مثل مهرجان قرطاج ودمشق والاحتفالية فى المغرب وجرش والجنادرية؛ ففى كثير من الدول العربية بدأ الاهتمام بالتراث على المسرح مثل سلطنة عمان؛ حيث يدرس فن المسرح، ويجمع التراث المرئى والمسموع ويحتفى به، وتونس اهتمت بحرفية الممثل وتعمدت بعض فرقها تحويل المسرحية من نص مكتوب إلى عرض يعتمد أساساً على لغة العضلات ولغة الأصوات؛ حيث هناك اهتمام بالتعبير الجسدى والارتجال لتطوير حرفية الممثل، ويرجع هذا إلى اطلاع التونسيين على مناهج التدريب الحديثة؛ لذا ظهرت كثير من المحاولات المسرحية الحديثة. كذلك اهتمت كل من السودان والإمارات والبحرين وقطر بالموروث الشعبى الزاخر من قبل فنانى المسرح من خلال ارتباطهم بالتراث فى إنتاجهم المسرحى.

البحث الثالث

«عروض الفنون الحركية والفنون التشكيلية»

عبدالغنى النبوى الشال

تعرض الباحث للعلاقة بين الفنون الحركية والفنون التشكيلية؛ فهو يرى أن الفن التشكيلى أكثر الفنون تسجيلاً للحركة عن طريق رسومه ونقوشه وتشكيلاته التى تركها وتملأ متاحف العالم، والحركة عنصر أساسى فى أى عمل فنى فهناك حركة فى الرقص، وحركة فى الموسيقى، وحركة فى الأدب والشعر.

يرى الباحث أن الفنان التشكيلى فى كل عصر يستلهم موضوعاته لفن الحركة خصوصًا من طقوس الرقص والغناء والأساطير والعادات ويسجلها فى صور ورسوم ونقوش فى المعابد والمقابر أو الكهوف أو فى لوحات خاصة لتصبح سجلاً مقروءاً ومنظوراً ربما تعجز عن تحقيقه فنون أخرى، ومن هنا صار الفنانون على اختلاف تخصصاتهم يستلهمون بعض موضوعاتهم من المصادر الشعبية؛ لأنها ترتبط بالإنسان والمجتمع بدون فواصل أو حواجز وتعبر عن الشعب الحقيقى فى بساطته وفطريته.

وعرض الباحث لبعض الفنانين الذين استعانوا بالفن الشعبى فى فنونهم من أمثال «بيتهوفن» الذى استلهم فى «سوناتة الرعى باستورال» ألحان الرعاة وأناشيدهم [illegible] واستوحى «موتسارت» عن طريق أغانى [illegible] أسطورة إيزيس وأوزيريس فى أوبراه. ومن الجانب المصرى نرى الكثيرين ممن هاموا بالفن الشعبى وسجلوه فى لوحاتهم الفنية أمثال الفنان راغب عياد، والفنان أدهم وانلى.

أما عن الحركة فى الرقص فقد قام الفنانون التشكيليون بتصميم ملابس فرقة رضا، أما عن الحركة فى الموسيقى فقد قام الشيخ «زكريا أحمد» بتكوين نغم جديد من نداءات البائعين ومنها أغنية «وانا كل ما قول البقرة يابوى ترمينى المقادير».

ويذكر الباحث أن الفنان التشكيلى هو الذى يصمم الملابس ويختار الألوان والزخارف المصاحبة، كما يعد المناخ العام أو الديكور الذى هو عنصر أساسى فى الإخراج، وأيضاً الفنان التشكيلى واع بحركة الأجسام ونظامها التشريحى حتى تتناسب الحركة فى طبيعتها العضوية أثناء حركة الشخوص دون تعارض بين عضلات الجسم، وظهر ذلك فى مسرحية «الكوبيليا» تلك العروس الشعبية؛ حيث زود الفنان التشكيلى الراقصة بمعلومات عن حركة «العروسة الدمية». وذكر الباحث أن الفنان التشكيلى لا يفرض عليه طراز فنى معين عند التعبير لتمثيل الحركة فهو متحرر تماماً - يخرجه واقعياً أو مجرداً أو غير ذلك - ويخلص الباحث إلى أن التعبير التشكيلى هو أقرب للوضوح والتكامل.

البحث الرابع

«القوالب الموسيقية بين الفن الشعبى وعروض المدن»

د. فتحى الخميسى

يذكر الباحث فى بحثه أن الشرق - من عرب وأكراد وإيرانيين وهنود - وحدة تتصل عنده الفنون الشعبية بفن الحضر هذا الاتصال الوثيق وهو اتصال أكثر تلاحماً من نظيره فى أوروبا والغرب. فمن القوالب الموسيقية قالب الموال وهو قالب فذ غنائى نشأ فى القرن التاسع فى بغداد العباسية ثم جال فى أقطار العرب ليقطع الريف والمدن؛ حيث أصبح أهم القوالب الموسيقية العربية التى يمكن أن ندعوها «عامة». ويسير الموال على مبدأ واحد حيث الارتجال الحر من البداية إلى النهاية (غناء). وأيضًا من القوالب الموسيقية التقاسيم الموجودة فى كل ركن عند العرب وإن اختلف الاسم؛ حيث ارتجال العازف على إحدى الآلات العربية وهى من القوالب العربية «العامة» بين العرب ككل وبين الريف والحضر.

يرى الباحث أن للفنون الشعبية عند العرب فضل الحفاظ على وحدة الذوق الفنى العربى، أما المدن فقد عملت على إظهار نوع الاستقلال لكل قطر فالمدن العربية تتصل بالريف وتستلهم منه الشعور القوى بوحدة تاريخ التجميع والانصهار الكل. نستشعر هذا الدفق الجماعى فى السيرة الشعبية، ففى لحن كبير محورى وألحان أخرى صغيرة تأتى بعده وحوله ويبدو هذا اللحن المحورى وكأنه «المذهب» فى موسيقى المحترفين فى المدن. والطقطوقة فن «الثابت والمتغير» وعلاقتهما الخاصة، فهى ليست بمنأى عن البناء الموسيقى الشعبى؛ فالطقطوقة بدعة قاهرية جميلة لكن فكرتها الدياليكتيكية رابضة مستقرة تمامًا فى عمق السيرة الشعبية (كالسيرة الهلالية) حيث ترتكز الألحان الدائرة على محور واحد رئيس تبدأ به السيرة عادة.

وهكذا تتفق الطقطوقة (والموال القاهرى أيضًا) فى فكرتهما الرئيسة مع السيرة الشعبية، كما تتفق التقاسيم الشعبية والقاهرية على مبدأ «الارتجال - الحر» قاسمًا مشتركًا. ويرى الباحث أنه علينا أن نبدأ ونحن على علم أن طريق الاتصال يبدأ من الريف دائما متجها إلى المدن وأن مخزون الفن الشعبى هو حصيلة آلاف السنين، أما مخزون المدن فيتبدل تمامًا كل فترة زمنية لا تتعدى الأربعة قرون، مع العلم أن الفن الشعبى هو خزانة الذوق العام فى كل قطر ومخزن التجربة الموسيقية العربية العامة.

البحث الخامس

«التلقى والوظيفة بين السياق الشعبى والسياق الجماهيرى

على عفيفى

يرى الباحث أن العملية الرداعية موزعة بين أطراف ثلاثة هى : المبدع، والنص / العمل، والمتلقى. وهذا يدعو إلى أسئلة جديدة حول عملية الاستجابة فهناك استجابه شفاهية واستجابة لأعمال كتابية؛ ولذلك تناول الباحث دراسة الاستجابة الشفاهية التى تمثل ميداناً مهمًا فى مجال الدراسات الميدانية الفولكلورية فالمتلقى الشفاهى فى الواقع يمثل إمكانية متجددة تتيح مجالاً لاحتكاك باحث الفولكلور مع الجمهور بالقدر نفسه الذى يحتك فيه بالأعمال الفولكلورية.

ويرى الباحث أن الاستجابة لعمل ما تتوقف على شروط إنتاجه وطبيعته من ناحية وعلى موقف المتلقى وموقعه من

العمل من ناحية أخرى؛ فالتلقى فى سياق شعبى سيختلف عن التلقى فى سياق جماهيرى وسوف تختلف وظيفته بين السياقين أيضاً.

فالعناصر التى تتشابك وبعضها هى : الأداء، والوظيفة، والتلقى.

فالأداء يختلف من أداء عضو أو مجموعة أعضاء فى جماعة شعبية إلى أداء ممثل مسرحى أو سينمائى للفعل نفسه؛ فالأول يمارس فعلاً يتصل بموقف اجتماعى واقعى والثانى يمارس فعلا إيهامياً ضمن سياق مختلف.

الوظيفة بالنسبة إلى المؤدى الواقعى هى تحرير الروح وبلوغ الاتصال فوظيفته ذاتية فاعلة وتكون وظيفتها أثراً على المؤدى نفسه، أما بالنسبة إلى الممثل هى إبلاغ رسالة ضمن إطار فنى مرتب فوظيفته موجهة توجيهاً إيديولوجيا يخضع لسياق العمل الفنى تبعاً لشروط إنتاجه؛ حيث يحدث أثراً على المستقبل الخارجى.

التلقى، المتلقى فى سياق شعبى يتلقى فعلاً إيهاميًا وربما يمثل المؤدى نفسه متلقياً فى آن، بينما يعرف المتلقى فى سياق جماهيرى أنه يتلقى فعلاً أيهامياً محملاً برسالة ما.

وقام الباحث بتناول مثال تطبيقى لتوضيح المفاهيم السابقة وهو «موال حسن ونعيمة» فمثلاً على الرغم من أن الموال عمل فنى شعبى إلا أن تلقيه يختلف باختلاف ثقافة الجماعة المتلقية له. ففى سياق «المولد» مثلاً يتم استقبال الوقائع المتضمنة فى الموال على أنها خبر مصاغ فى قالب فنى وليست خيالاً محضًا فـ «حسن ونعيمة»، و «ياسين وبهية»، و«الفتى مهران»، وغيرها من المواويل القصصية هى فى الأصل حادثة واقعية تمت قراءتها قراءة منحازة إلى قيم الجماعة الشعبية التى يتبناها الموال بحيث تصبح قراءة الموال للحادثة خبراً وليست خيالاً، وبالتالى عندما يلجأ المبدع الفرد إلى تضمين عمله حكاية أو حادثة جاءت فى شكل من الأشكال الفنية للجماعة الشعبية فإنه يتخذ أحد موقفين : إما أن يكون موازيًا للجماعة الشعبية، بمعنى أنه يقرأ العمل الفنى الشعبى قراءة منظمة أو مكملة أو محاكية لرؤية الجماعة.

وإما يتخذ موقفاً يستند إلى الواقعة الحقيقية للموال أو السيرة أو الحكاية ليقوم بتفسيره الخاص. وهو باتخاذه هذا الموقف أو ذاك يريد أن يوجه متلقيه إلى دلالة بعينها وبالتالى ينطوى هذا التوجيه على رسالة إيديولوجية مخالفة لرؤية الجماعة الشعبية. فى هذه الحالة يقدم لنا المبدع الفرد عمله الفنى المتوجه إلى متلق فى سياق إيهامى مخالف للسياق الشعبى بالضرورة، هذا الاختلاف يعود إلى موقف التلقى حسب وجوده فى هذا السياق أو ذاك. وكذلك تختلف وظيفة المتلقى فى حالة عرض الموال على المسرح؛ ففى داخل هذا السياق الإيهامى للمسرح عدة رؤى، رؤية المؤلف ورؤية المخرج وباقى صانعى العرض المسرحى، بينما فى السياق الشعبى نكون أمام رؤية الراوى التى لا يمكن بحال أن تتحدى رؤية الجماعة الشعبية المتلقية، إذ يعنى ذلك هدمًا لعملية التواصل والتلقى ذاتها، إذ إن رؤية الراوى مصممة حسب رؤية الجماعة الشعبية. بينما فى السياق الإيهامى فإن الرؤية لابد أن تكون مصاغة كى تحقق انزياحًا ما، عن رؤيتها داخل السياق الشعبى، ولا يعود هذا الانزياح إلى انتقال الرؤية من جماعة إلى فرد ولكن إلى طبيعة الفن المسرحى نفسه. فوجود العنصر الشعبى على المسرح هو نوع من الاختيار لا لذاته وإنما لينضم إلى رؤية جديدة وقراءة جديدة؛ إنه مقدم لنا من خلال مرشحات إيديولوجية قد تتفق أو تختلف مع رؤية الجماعة الشعبية.

البحث السادس

«السيرة الهلالية والمسرح»

عبدالغنى داود

يعرف الباحث «السيرة الهلالية» بأنها الملحمة الشعبية العربية المعروفة بنى هلال والتى تصور الباحث أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير حتى وصلت إلى غرب إفريقيا وشرقها على السواء. وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة مابين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين، أى إبان الدولة الفاطمية.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسى (١٨٩٣- ١٩٦١) عندما كتب أوبريت «عزيزه ويونس»، وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم (١٩٤٤ - ١٩٤٥) من ألحان زكريا أحمد وإخراج فتوح نشاطى، والأوبريت صياغة عامية مصرية تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع؛ فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص حاذفاً الكثير من التفاصيل ومغيراً فيها وخالقاً لوقائع من وحى خياله كتنويعات لوقائع هذه السيرة. وركز بيرم على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية بوصفها جزءاً أساسياً ملتحماً ببناء الأوبريت... وليس مجرد زخرفة أو ترتيب للأحداث.

وذكر الباحث أن أوبريت بيرم قد فتح عيون السينما المصرية في الأربعينيات على ملحمة «الهلالية» فنهلت منها دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب. ولكن بعد ثلاثين عامًا يلتقي جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدي الكاتب المسرحي يسري الجندي في مسرحية «سيرة بني هلال» التي قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من أخراج سمير العصفوري، وفي تلك الفترة ظهر عامل (التراث الشعبي) في النصف الأخير من هذا القرن في منطقتنا العربية؛ لذا فإن نص بيرم «عزيزه ويونس» لم يتأثر بهذا العامل، بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائي دون تنظير أو إيديولوجية فجاء فنًا نقيًا أقرب إلى ينابيعه التراثية دون أن تشوش عليه نظريات أو إيديولوجيات أو شعارات. وبالطبع فالتراث عنصر موجود في الأساس ضمن مكونات المنطقة الثقافية لكنه تحول في فترة ما ولايزال إلى أداة سياسية بوصفه رد فعل على ما خلفته الإيديولوجية من إحباطات، بل واستغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة حيث تتنكر لجانب منه أحيانًا وتحتضن جانبًا آخر في أحيان أخرى، ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التي حكمت المنطقة على المسرح بوصفه أداة مؤثرة على الجمهور.

وتناول المسرحية نفسها مخرجون آخرون وبعناوين مختلفة واستوحى كثير من الكتاب أعمالاً مسرحية من السيرة الهلالية حيث حاولوا العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبي. وكذلك استلهم بعض الكتاب المسرحيون مسرحيات من السيرة الهلالية للأطفال. ويرى الباحث أن السيرة الهلالية كانت وما تزال مصدر إلهام لكتاب كثيرين وسوف تظل منبعًا ثريًا لا ينصب معينه لكثير من الأعمال المسرحية في المستقبل.

البحث السابع

«علقة عروض الفنون الحركية بأنواع جنس الفنون»

د. عطارد رشكري

صنف الباحث «الفنون الشعبية» بوصفها جنسًا من أجناس «الثقافة الشعبية» يقوم على خمسة أنواع هي:

(الفن القولي ـ الفن الموسيقي ـ الفن الحركي ـ الفن التشكيلي ـ الفن الدرامي). ويرى الباحث أن هناك علاقة بين عروض الفنون الحركية وأنواع جنس الفنون؛ولكي تتضح هذه العلاقة لابد أن يشير إلى بعض أوجه القصور الأكاديمي في إطار البحث والتمييز بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة الذي جاء نتيجة «علاقة «اللعب»، و «المحاكاة» أو «التقليد». هذه العلاقة التي تقوم على تمثيل الأدوار في الحياة والبيئة المحيطة بالإنسان داخل نمط حياته الثقافي الشعبي.

«فاللعب» إحتياج إنساني ينم عن نمط معين من أنماط السلوك الاجتماعي، أو شكل من أشكال الفعل أو النشاط الإنساني الذي يحققه تطور العمل أو تصاعد الفعل لا قيمة الفعل ذاته؛ إذ إن المكسب والخسارة قيمة في ذاتها الهدف منها التسلية والمتعة التي تصاحبها الفائدة الإنسانية.. ولذلك عرض الباحث الفرق بين أشكال اللعب الفولكلورية المختلفة بدءاً من أشكال اللعب والمهارات الفنية المكتسبة لدى الصغار والكبار على حد سواء، وتلك الأشكال الفنية والتي لا تجعل منها أعمالاً فنية، وإنما ننظر اليها بوصفها معتقدات وعادات وتقاليد شعبية، وكذلك فنون العرض أو الفرجة الشعبية أو فنون الشوارع وهي تلك الفنون التي تعتمد على التجمهر إلى أشكال الإبداع الإنساني الفني الجمالي المنظم ومنها فنون اللعب الحركي ـ الرقص، «الدراما أو المسرح». وكذلك ميز الباحث المحاكاة بأنها طبيعة وفنية فالأولى غريزية طبيعية يولد بها الإنسان وتميزه عن سائر الكائنات. والثاني يعني بها «العرض» أو إعادة العرض التي تظهر مع الارتقاء بالنزعة الفطرية للمحاكاة للحد الإبداعي الفني.

ويرى الباحث أنه من خلال إدراك الإنسان الفني لنمط معين أنماط السلوك والانتقال والأحداث يختار ما يلائمه من أشكال التعبير الإنساني الإبداعي.

ففنان «الكلمة» يستخدم الكلمة المصاغة بشكل فني، وفنان «الموسيقي» يستخدم النغمة، وفنان «التشكيل» يستخدم النقطة أو الخط أو اللون أو الكتلة ضمن إطار فني خاص به، وفنان «الحركة الإنسانية» فيعيد ترتيبها وصياغتها في إطار فني منظم. وقد تجتمع هذه الأشكال أو الأنواع الفنية وهي وجود عنصر الإيقاع والانسجام في مختلف أشكال الإبداع الفني الإنساني عمومًا.. ويرى الباحث أنه إذا تم الاتفاق على أن «نشأة الفنون الحركية» مثلها مثل فنون المحاكاة كافة، قد نشأت نشأة طبيعية. مع الرغبة الحسية الساعيه نحو اللعب ونتيجة حتمية لتطورها من الطقس الديني المجسد لتطورات الإنسان العقائدية التي لا تخلو من فنون اللعب الفولكلورية المختلفة كالحركات التعبيرية والأناشيد والمواكب الاحتفالية التي تنحو إلى تجميع الحشود البشرية إما بالمشاركة أو المشاهدة، ثم باستغلال الحركة، الكلمة، النغمة، التشكيل وخروجها من دور العبادة، كالمعبد، والكنيسة، والمسجد.. بدأ التاريخ لمعرفة شعب من الشعوب أو أمة من الأمم لفنون

المحاكاة... وخلص الباحث إلى أن الإنسان فنان بطبعه وبمدركاته التى تختلف من فرد إلى آخر والتى تتفاوت وتتصاعد من قدرته على محاكاة الطبيعة إلى قدرات خاصة مميزة تعينه على الإبداع الفنى إلى قدرات عامة تقوم على التذوق والحس الإنسانى النقدى.

البحث الثامن

«التعبير بالحركة والفنون الشعبية دراسة مقارنة»

د. فاروق أحمد مصطفى

يشير الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة فى فنوننا الشعبية المتعددة؛ ولذلك تعرض الباحث إلى العلاقة الوثيقة بين الرقص الشعبى وبين عناصر الفنون الشعبية. ذكر الباحث أن الانثروبولوجيا تهتم بالتعبير بالحركة أى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هذا الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها لغة الجسم ولغة حركة الجسم، وهى تتشابه مع لغة الحديث؛ حيث إن لها بناءها وإسهاماتها فى أنساق الاتصال المختلفة. فنحن نعتمد على تحليل الإبتسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماءة بالرأس وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة. فالدراسات المقارنة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر فحركات الرأس والعينين والفم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم تعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفى والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهال، وهذه المعانى تختلف من شعب إلى آخر.

وألقى الباحث الضوء على بعض حركات الجسم؛ فإننا نجد أن العين تلعب دوراً مهمًا فى التعبير عن كثير من المعانى، كما أن حركة الوجه واليد وغيرها من أجزاء الجسم، وكذلك فسر حركات أخرى مثل زم الشفتين وحركات اليد. وأشار الباحث إلى أهمية التعبير بالحركة فى التراث الشعبى؛ حيث يعبر بصدق عن مشاعر الشعب وهو أحد العناصر المهمة والمؤثرة فى حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع.

وكذلك أشار إلى أن التعبير بالحركة يلعب دوراً مهمًا فى مجال الترقية والترويح عن أبناء المجتمع إما فى المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التى تعرض فى أماكن مختلفة. وهناك وظيفة للرقص الشعبى هى أن يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة؛ فالجميع يشارك فى الرقص والغناء، وله وظيفة أخرى أنه وسيلة من وسائل الاتصال وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التى تسود المجتمع؛ فشكل الدائرة فى الرقص الشعبى يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار.

وذكر الباحث أن التعبير بالحركة يتأثر بالثقافة السائدة فى المجتمع، وكذلك بالبيئة الإيكولوجية والموقع والمناخ والمهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة، وكذلك بالحياة الاجتماعية اليومية فى المجتمع، وكذلك يتأثر بالاحتكاك الثقافى ودرجة التحضر، وأخيراً فإن التعبير بالحركة فى المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة فى النجوع.

وذكر الباحث أن الأنثروبولوجيين اهتموا بالتعبير الموسيقى الذى يرتبط أرتباطاً وثيقًا بالكلمات وقد يكون مصاحباً للتعبير بالحركة وهذا ظاهر فى مجتمعات العريش المحلية. ويرجع الاهتمام بدراسة الموسيقى الشعبية إلى أنها عادة ما تكون مصاحبة للمناسبات الاجتماعية وبعناصر الفولكلور المختلفة من رقص وحكاية وشعائر دينية تؤدى فى كثير من المجتمعات.

وذكر الباحث مميزات الموسيقى الشعبية بأنها موسيقى سماعية غير مكتوبة، وكثيراً ما يرتجل الموسيقى الشعبى ألحانه ارتجالاً ناظراً؛ لأنه قد يكون هو مؤلف القطعة الموسيقية، وكذلك تعتمد على التكرار فتكرار الوحدة اللحنية يعتمد على الإيقاع.

ويرى الباحث أن الموسيقى الشعبية تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات، ويذكر أهم وظائف الموسيقى الشعبية وهى أنها وسيلة من وسائل الاتصال؛ فالاتصال عبر الموسيقى قد يتم بين شعوب كثيرة كتأثير الموسيقى الغربية التى نجده فى شعوب كثيرة وتعرض الباحث إلى الأغنية الشعبية ومصاحبتها للموسيقى والرقص الشعبى وعرض نموذجًا من مجتمعات العريش المحلية.

ونتيجة لعرض البحوث ومناقشات السادة الأعضاء برزت مجموعة من التوجيهات التى أقرتها الندوة فى جلستها الختامية:

أولاً : مواصلة بذل الجهد فى إتخاذ التدابير والإجراءات اللازمة لحماية الثقافة الشعبية من كل محاولات الغزو والتشويه والطمس التى تستهدف هذه الثقافة المعبرة عن هويتنا القومية.

ثانيًا : ضرورة بذل الجهد لجمع وكشف التراث الغنائى النضالى لمنطقة القناة؛ لما يمثله هذا التراث من تعبير عن روح هذا الشعب العظيم فى الدفاع عن الذاتية الوطنية والقومية فى إطار السياق العربى.

ثالثًا : المبادرة إلى إنشاء جمعية مركزية للثقافة الشعبية من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة بوصفها أكبر المؤسسات الثقافية فى مصر والتى تتوفر على أكبر عدد من الكوادر البحثية فى مصر، والعمل على إنشاء فروع لهذه الجمعية فى المحافظات.

رابعًا : يثمن أعضاء الندوة الدور العلمى والوطنى الريادى الذى قامت به الهيئة فى مجال جمع عناصر الثقافة الشعبية بمنطقة حلايب بإيفاد كوادرها المتخصصين لجمع ودراسة الثقافة الشعبية فى منطقة حلايب وإعدادها لدراسة شاملة عن المنطقة، كما تثمن اتجاه الهيئة إلى إقامة مواقع ثقافية بالمنطقة وتأمل أن تتضافر كل الجهود لإنجاز هذه المهمة.

خامسًا : العمل على استثناء ما اتخذ من إجراءات لوضع توصية هيئة اليونسكو لصدور قانون حماية الفولكلور موضع التنفيذ.

سادسًا : التأكيد على توصية مهمة من توصيات ندوة العام الماضى وتتمثل فى : دعم مشروع أطلس الفولكلور المصرى بوصفه مشروعًا علميًا وطنيًا وقوميًا يمثل ضابطًا منهجيًا للجمع العلمى المنظم لأجناس وأنواع الثقافة الشعبية وتوثيقها وتحليلها والإفادة منها فى التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

سابعًا : دعوة المؤسسات العلمية والفنية المتخصصة فى مجال الثقافة الشعبية إلى توحيد خططها وبرامجها وجهودها وصولاً إلى التكامل الذى يحول دون تفتت الجهود وتعارض الخطط.

ثامنًا : الاهتمام بجمع عناصر التشكيل المادى من الثقافة الشعبية (الصناعات والحرف البيئية) وتوثيقها وحفظها ودراستها، ونشر الدراسات العلمية التى تتجلى عنها عمليات الجمع والتحليل مع حفظ وعرض هذه المقتنيات عرضاً علمياً فى متحف مركزى فى إطار أطلس الفولكلور المصرى بوصفه جهة الاختصاص العلمى بالهيئة.

تاسعًا : المبادرة إلى طبع بحوث هذه الندوة فى كتاب يمثل الحلقة الثانية من سلسلة دراسات المشروع العلمى البالغ الأهمية والذى اتخذته الندوة موضوعًا لها وهو «الفنون الشعبية بين السياقين الشعبى والجماهيرى»، بما يتيح لقطاع عريض من المتخصصين والمثقفين والمبدعين أن يتابعوا هذا المشروع العلمى الرصين.

عاشرًا : دعوة وسائل الإعلام السمعية والمرئية إلى الاهتمام بالجانب العلمى فى مجال الثقافة الشعبية ومراجعة فلسفة وخطط وأساليب أداء البرامج التى تتناول هذه الثقافة بحيث تؤدى دورها فى نشر الوعى الجماهيرى يقيم هذه الثقافة، وبعيداً عن الخفة التى تسود معظم هذه البرامج.

الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط

د. السيد القماش

يصف هربرت ريد، المؤرخ والمستشرق الإنجليزى، الفنون الشعبية المصرية فيقول: «إننا معشر الإنجليز لم نفهم المصريين على حقيقتهم بعد، فإن فيهم غموضاً وعمقاً، والفن خير وسيلة لإظهار مكنون نفوسهم، وما نراه هو بداية الغيث، وهى أول وأنقى الخلق الفنى».

والفن الشعبى هو ذلك الإنتاج المتعدد الجوانب، والمتنوع فى خاماته وأساليبه، والذى يمثل الحصيلة الفنية المتراكمة للعلاقة الحتمية بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة. أو بكلمة أخرى، هو ثمرة للضرورة الإنسانية فى كفاحها وتطلعاتها نحو مستقبل أفضل، بل واستشرافها أيضاً لهذا المستقبل. فالفن الشعبى لم ينشأ من فراغ، ولم يصدر عن لهو، وإنما هو عصارة روح الإنسان وحياته على مر الزمن، انسابت من جيل إلى جيل، محملة بأفكاره وتجاربه وآرائه وتصوراته وقيمه ومعتقداته وتقاليده وعاداته، وغير ذلك مما يشكل الموروث الثقافى لجماعة من الجماعات، أو شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم.

ومن ثم، فإن دراسة هذا الموروث دراسة واعية مستقصية، تحاول الوقوف على أساسياته ومدركاته وجذوره، وكذلك ارتباطه بما هو حديث ومتطور، تبدو لنا فى المجال الضرورى جداً، لا من أجل فهم ثقافتنا فقط، بل وكذلك من أجل الحفاظ على هذا الموروث، ووضعه فى المكان الصحيح الذى يليق به.

ولاشك أن مجال الموروث الشعبى من الرحابة، بحيث يند عن جهد الباحث الفرد؛ ولذا سنقصر هذه الدراسة على جزء محدد ومحدود منه، وهو الرسوم الشعبية الملونة على جداريات مقابر أسيوط، فى محاولة للتعرف على فكرة المقبرة العقائدية التى تمثلها هذه المقابر، وكذلك طريقة الرسم والزخرفة والتلوين على أسطح جدرانها، والمواد المستخدمة فى ذلك. وكذا دراسة الرموز الشعبية على هذه الجداريات، ومعرفة دلالاتها الرمزية والتاريخية والدينية، والكشف عن القيمة الجمالية والفنية لهذه الرسوم، والتى يعكسها الخط واللون والعناصر المتخذة لها. ثم أخيراً الكشف عن التأثير والتأثر فيما بينها وبين رسوم الحضارات القديمة وبين رسوم الأطفال، ومحاولة الربط بينها وبين العادات والتقاليد، بما يكشف فى النهاية عن سمات وخصائص التراث الفنى الشعبى المصرى من خلال الرسوم على جداريات هذه المقابر، منتهجين فى ذلك أسس وقواعد المنهج التحليلى، ومترسمين خطى ومبادئ الدراسة الميدانية.

فلسفة بناء المقبرة

لا يوجد بين شعوب العالم شعب قدر موتاه مثل الشعب المصرى القديم، وجميع ما خلفه هذا الشعب من آثار فى النحت أو العمارة أو الرسم الملون، بل والفنون الأخرى كافة، يتجه كله إلى فكرة الموت ، والروح والخلود والاحتفاظ بالجسد إلى حين عودة الروح إليه، وبذل كل ما فى جهده للحفاظ على جسد الميت،ولعل الهرم - وهو أكبربناء فى التاريخ المصرى القديم - انشئ لهذا الغرض الدينى .

وقد اتخذت المقبرة أشكالا عدة ، ولعب فى تشييدها وتغيير شكلها المعمارى ما كان يلاحظه المصرى القديم من أمور تتسبب فى ضياع الجثة أو تلفها سواء بالتحلل أو السرقة .

فكرة تطور المقبرة

تطورت فكرة المقبرة من كونها «حفرة تحت الأرض يدفن فيها الميت على هيئة القرفصاء ، وقد لف فى قماش الكتان وأوراق الموز» . ولما كانت لهذه الطريقة فى الدفن مشاكلها، التى تتمثل فى النسيان أو الضياع أو تلف الجثة؛ فقد توصل المصرى القديم إلى شكل مصطبة تعلو الأرض بحوالى ٥٠سم، وتبنى بالطوب اللبن ، وأشهرها مصطبة بيت خلاف والرقاقنة» .

وتطورت المقبرة بعد ذلك وزاد الاهتمام بها لتبنى من عدة مصاطب على شكل أشبه ما يكون بالهرم المدرج ، ثم تحولت بعد أعوام قليلة إلى صورة جديدة فى الهرم الكامل ، وشمل هذا التطور المظهر الخارجى ، كما ترتب عليه تغير جوهرى فى الشكل الداخلى .

ولقد وجدت بعض المقابر على هيئة أقبية حول الهرم الملكى ، كما عثر أيضًا على مقابر على هيئة مصاطب تحيط بهرم الملك ، رسمت على جدرانها من الخارج مناظر ملونة للحياة اليومية؛ حتى ينعم الميت فى الآخرة بما كان ينعم به فى الحياة الدنيا . فالمقبرة كانت بمثابة غرفة منزل المتوفى فى حياته الدنيوية ، وكان يقام ،وما زال يقام حتى الآن ، بجوارها غرفة صغيرة تؤدى فيها الاحتفالات ، وتوزع فيها القرابين التي يقوم بإعدادها أقارب المتوفى ، وكان يرصد لها ممتلكات (وَقفْ) للصرف عليها ـ وكانت ثمة ضرورة لوجود مكان يحمل اسم التوفى ، وإن كان هذا الاعلان يتسبب فى سرقة المقبرة، كما حدث إبان ثورة «إخناتون» ، حيث أخذ الكهنة فى تخريب وتحطيم مقابر الملوك السابقين .

وكان الرسم الملون (التصوير) الشعبى فى العهود الفرعونية له طابع شخصى ، تتمثل فيه الفطرة والتلقائية ، التى تجعلنا نقترب من أحاسيس الفنان الشعبى وانفعالاته ، والذى كان يعتمد فى رسومه على تخطيط بعض الأشكال والعناصر تخطيطاً سريعًا دون تحضير ، وقد وضحت فى تلك الرسوم صفة المرح وعدم التكلف .

الموقع والتخطيط المعمارى لمقابر أسيوط

توجد هذه المقابر غرب مدينة أسيوط ، فى سفح الجبل ، وتمتد من كوبرى السلخانة جنوباً حتى قرية بنى غالب شمالاً ، بطول حوالى ٣ كيلو متر ، وعمق ٢ كيلو متر . وهى مقابر يدفن فيها أهالى المنطقة المسلمين موتاهم، وتشتمل على مجموعة من «الحياشات» ، ولكل عائلة من عائلات أسيوط ومجاوراتها من القرى (حوش خاص بها) . والحوش عبارة عن مساحة من الأرض بها مقبرة لدفن الموتى ، ملحق بها غرفة مسقوفة على هيئة قباب يقضى فيها زوار المقبرة أوقات الزيارة فى المواسم والأعياد ، ومعظمها مبنى بالطوب اللبن . والمتأمل لشكل المقبرة وتصميمها المعمارى ، يجد أن هناك صلة مشتركة بين عامة مقابر مصر المنتشرة من أسوان حتى مقابر أبو رواش بالجيزة ، ويخضع معظمها لتصميم هندسى واحد، من حيث : المكونات المعمارية لفتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء وتكسيتها بالجير ، واستخدام الخامات البدائية فى تكسية السطوح . ويخضع أيضًا شكلها إلى تقاليد مصرية قديمة مازالت مستمرة حتى الآن ؛ إذ شوهد أن هناك مقابر تبنى على هيئة مصطبة واحدة، وأخرى على هيئة عدة مصاطب ، لاتزيد عن ثلاثة ، لها شاهد دائرى الشكل يعلو المصطبة الأخيرة ، التى كتب عليها بعض آيات القرآن الكريم ، وهى تذكرنا بما كان متبعًا فى تشييدها عند المصريين القدماء ، كمصطبة بيت خلاف ، ومصطبة هرم سقارة المدرج ، وكلاهما مبنى بالطريقة نفسها أو بخامة الطوب اللبن ، كما أن الحجم يكاد يكون متساوياً فى جميع الأحوال وثابتًا (٢٠×١٠×٨ مترا) .

وجرى التقليد عند أهالى تلك المنطقة بعمل رسوم (تزيين) على أسطح تلك المقابر (الداخلية والخارجية) من خلال وحدات وزخارف ذات ألوان زاهية ، تتباين فى بريقها وشدتها. ومما يلفت النظر أن المنطقة الجبلية التى تقع فيها المقابر يسودها اللون الرمادى الباهت ، المائل إلى السمرة أحياناً .

ومن الأشياء التى تميز مقابر أسيوط تلك القباب المقامة من الطوب اللبن ، وقد احتوت أسقفها وجدرانها على فتحات لدخول الهواء ، وهى ذات ارتفاعات ثلاث ، ينتهى أعلاها بأهلة من الحجر ، أو من الخشب أحياناً ، كما توجد فتحات الدفن ، والبوابة الوهمية ، وطريقة البناء المتميزة . أما الجدران من داخل المقابر فهى مزينة برسوم حائطية ملونة .

والمقابر التى تظلها القباب مشهورة فى صعيد مصر ، وهى ليست مقصورة على الطبقات الميسورة ، بل هى لجميع الأفراد ، فنجد مقابر منطقة (تونه الجبل) ـ جهة مدينة المنيا ـ جميعها مقام تحت قباب بنيت باللبن ، وتتخذ القباب الشكل البيضاوى على دائرة . بينما مقابر أسيوط تتخذ القباب فيها ـ كما ذكر ـ الشكل الدائرى الذى يبنىّ على مربع؛ فالوحدة الأساسية فى بناء المقابر حجرة مربعة ذات قبة مستديرة،

والقبة الدائرية تُبنىّ من الداخل بدءاً بالاركان ، ولاتعتمد على عوارض فى أثناء تشييدها ، وأحيانا تكون على تلك القباب من الداخل بعض الزخارف المختلفة الأشكال والموضوعات ، وكذلك النقوش الدقيقة التى ترتبط بالمسطح الجدارى ، وبصفة المتوفى.

وإذا أمعن المرء النظر فى تلك الطبيعة الجرداء الموحشة ، ونظر إلى تلك الأشكال والجدران الناصعة ، التى أنحنت أو استقامت لترسم عليها بعض الوحدات الزخرفية الساذجة ، والتى إن تكررت وازدحمت أحيانًا لاتشعر المرء برتابة تكرارها ، أو ترسّب فى نفسه الشعور بالملل لقلة تنوعها ،أو لإلتزامها بألوان ، أو علاقات لونية ، من نوع موحد ؛ إذ إن الفنان الشعبى وهو يزخرف شواهد قبورالموتى ينسق إطارالمنظر الطبيعى ، الذى ينفرد أمام بصيرة الزائرين ، وكأنه ـ أى الفنان الشعبى ـ أدرك تلك الوحشة المخيمة على المكان ، وطبيعته القاحلة ، وما يساور نفوس الزائرين لموتاهم من أسيّ وقنوط وحزن إلى غير ذلك ، فجعل من المنظر القاحل بستاناً يتنزه فيه الزائر ، وكأنه بين جداول الرياحين تفيض على جانبيها المياه والمساقى بين أند ر أنواع الزهور وأذكاها عطراً، وما أن تستقر عيناه على أحواض وأصص الزهور المرسومة حتى يباغت بغيرها . وإن كنا لم نصل إلى موطن هذه النزعة الفنية ، ومصدر انتشارها ، فإن السبيل الذى اتخذه الفنان الشعبى فى منطقة (مقابر أسيوط) لتنظيم زخرفته وإتساق ألوانه وطموحه وحاجته إلى أن تحف الأزهار بصور الموتى جعل هذه المقابر تنفى الإحساس بالوحشة والاستغراب ، وهذا منطق وفكر موروث منذ أجدانا الفراعنة من خلال الرسم الملون الجدارى المصرى القديم .

طريقة الزخرفة على أسطح جداريات المقابر والمواد المستخدمة

يُزخرف الفنان الشعبى أسطح جداريات القبر بعد جفاف طبقة الطين التى غطى بها ، فيدهنه بالجير ، وبعد جفاف الجير يبدأ فى الزخرفة بوضع كل لون فى إناء ، ويضع صفار بيضة فى كل لون . ويستحضر الحفار (الرسام) لزخرفة القبر كمية من الألوان على هيئة مساحيق ، كالتى تباع لطلاء المنازل ، وتتكون غالبيتها من أكاسيد ملونة ، كأكاسيد الحديد الحمراء والصفراء ، والتى توجد محليًا فى بعض جهات من القطر ، مما يطلق عليه الشعبيون اسم (الهمر والأهره) .ويمزج اللون بصفار البيض جيداً ، كى يثبت اللون على القبر ، ولكى يكون اللون براقًا . ثم يقوم الحفار (الرسام) بالزخرفة بواسطة ما يشبه الفرشاة المأخوذة من الجريد الأصفر ، بعد تكسير أحد طرفيه بحجرين ، على النحو الذى كان متبعاً عند الفراعنة . وهناك بالمتحف المصرى القديم نماذج لمثل هذه الاقصاف من الجريد ، التى تشبه فى تشعيب أطرافها السلوك أو شعر الفرشاة .

ويراعى فى الزخارف أن ترسم فى بداية الأمر الخطوط الأساسية للوحدات ، والتى تعتبر حدوداً أساسية تتخذ المحور الأفقى أو الرأسى ، ولاتحيد عنه بوصفه شريطاً يبدأ الحفار به زخرفة المقبرة ، ومن حين لآخر ، وفى حالات قليلة نادرة، يترك فراغات بدون زخارف . وتسمى مجموعة الوحدات الزخرفية التى تحصرها مسافة فى حدود وشكل المستطيل (بالزرقة) .

ومن الملاحظ أن تلك الرسوم ليس عليها قيود ، أو قواعد بالزرقة ، فهم يرسمون كما يودون ويحسون ، ولا يراعون النسب ولا المنظور الشكلى أو اللونى ولم يضعوا معادلات فنية، ولم يجعلوا اللوحة الجدارية وحدة مرتبطة ، بل تقوم على الحرية ، وخلوها من الضغوط العقلية ، وقد اكتسب الفنان الشعبى (الرسام) هذه الخبرات تلقائياً من أجداده الفراعنة .

الزخارف والرموز الشعبية على جداريات مقابر أسيوط

١ـ العناصر النباتية

الزهور

يرجع ذلك التقليد ، وهو وضع ورسم وزخرفة الزهور على أسطح المقابر ، إلى عهود غابرة؛ فنحن نرى وحدات الورود والعناصر النباتية تتخذ أشكال الشرائط فى المقابر الفرعونية ، وخاصة على التوابيت . والرسوم النباتية (الزهور) هى الوحدة المألوفة هناك ، والمكونة من مقطع أفقى لورد مثمن (البتلات) يتألف حول دائرة صغيرة ، تحيط بها أضلاع شكل المثمن . وأحيانًا تكون لهذه الرسوم أفرع ومجموعة زهور نابعة من أصيص على هيئة خطوط تخرج من أطرافها ضربات فرشاة تعبر عن الوحدات الورقية . وهى مرسومة ببساطة وسذاجة وعادة ما تكون ملونة باللون الأصفر الأكر، والأزرق والبنفسجى .

والأصيص نراه فى بعض الحالات واقعياً، يشبه ما صوره الفراعنة فى عهود ما قبل الأسرات والدولة القديمة ونقشوه على الأوانى الفخارية ، وما نجده على مقابر بنى حسن بالمنيا (إقليم الغزال سابقًا) ، وهو من الرموز الشائعة فى تلك الفترة السحيقة من الحضارات الفرعونية ، ونراها بعد ذلك فى العديد من الفنون الشعبية .

وكذلك نرى الزهرة المسدسة ، التى تنبع من أصيص ، ونرى الفنان الشعبى وقد اهتم بالتفاصيل فى أوراق الشجر ، وكذلك نرى مدى التأثر بالفنون الرومانية . كما نلاحظ أن الفنان الشعبى حاول أن ينحت (ريليف بارز) على بوابة أحد القبور ، وهو يشابه فى ذلك الفن الرومانى ، وهو عبارة عن زهرة (الأكنتس) .ونلاحظ فى تلك الرسوم أن الفنان الشعبى لايعتمد على خبرته البصرية ؛ بل يرسم ما يعرفه عن الأشياء وليس ما يراه فى الواقع المعاش.

النخلة

لعل نخلة البلح هى ملكة النباتات العربية . والتمر واللبن أشهر لونين فى قائمة طعام العرب ، وشرابه المخمر هو النبيذ المرغوب فيه ، ونواه المجروش تتخذ منه الأقراص التى تعتبر الطعام اليومى للجمل . وحلم كل بدوى أن يحصل على الأسودين؛ أى الماء والتمر . وقد روى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله «اكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من طينة آدم» .

والفنان الشعبى قد رسم النخلة أكثر من مرة ، وبأكثر من أسلوب؛ فنراها مرة مساحة لونية مصمتة ، ومرة أخرى خطوطاً رأسية متوازية، تخرج من أعلاها خطوط تعبر عن تاجها ، والتمر الذى يتدلى منها عبارة عن شكل بيضاوى يتجه إلى أسفل ، وكانت ترسم مصطحبة ببعض الجمل والعبارات ،وقد وجدت رسومها على كثير من الجداريات والآثار المصرية ؛ باسم المصرى القديم (بونو) . كما وجد التمر فى كثير من النصوص ، وكان اسمه (بنرا) ، و أما بلح الأمهات فكان اسمه (قامت) . ولانجد رسوم النخيل على جدران مقابر أسيوط عبثاً، ولكن لها تاريخ طويل، محمل بتراث ضخم متراكم من فلسفة العرب وثقافتهم وتاريخهم وعاداتهم ؛ ينبغى دراسته دراسة دقيقة لمعرفة كل الخفايا التى خلفها العرب لأمتهم العربية ؛ فالنخلة عند العرب ترمز إلى الوفاء ، وقد حول الفنان الشعبى خبرته إلى رموز ،مما أدى إلى وجود قاموس تشكيلى يحمل علامات مميزة؛ كالنخلة بمدلولها الاجتماعى ، والنبات بمدلوله الدنيوى ، عبر البعث عند الفراعنة ، وقد رسمها ولونها الفنان الشعبى الأسيوطى على جدران مقابره ، وهى تحمل صفاتها الشكلية ، وبطريقة بسيطة ، مع محاولة للتظليل ، والتأكيد على الاختلافات النوعية والوظيفية .

٢ـ العناصر المعمارية

الجوامع

أما عن هذا العنصر المعمارى فنجده على هذه الجدران مرتبطاً بالمفهوم الدينى والعقائدى ، وفى أشكال تجريدية مسطحة ، كمانرى الفنان الشعبى ، فى تعبيره السطحى غير الموضوعى أو الواقعى، راغباً عن مراعاة النسب ، فنجدها غير حقيقية؛ كنسبة الباب للجامع ، أو نسبة المئذنة للجامع غير المحسوبة أيضاً، ونجد ظاهرة التسطيح رغبة من الفنان الشعبى فى إظهار عناصر الشكل الذى يرسمه دون التقيد بقواعد المنظور؛ فهو يعتمد فى رسمه على العاطفة والمعرفة الذهنية . ولايبدو أثر المنظور الهندسى (البعد الثالث) المعروف ، ولكن نلمس قيمًا فرعونية بأسلوب بسيط ساذج ، وإن كنا نلاحظ خليطاً من التضارب بين الإدراك العقلى والإدراك الحسى ، أو ما يطلق عليه الحقيقة الذهنية . وقد رسم الجامع عدة مرات للإشارة إلى قدسية وحرمة المكان ، والجامع مرسوم وملون بالأسلوب الخطى المعهود فى رسوم الحجاج ببلاد الصعيد والوجه البحرى ، متخذاً الطابع الرمزى من حيث اختيار الموضوع . ولايهدف الفنان الشعبى الى الإيحاء ببعد ثالث ، أو التجسيم؛ فنرى الجامع قد اتخذ الشكل الهندسى كقطاع طولى ، أساسه الخطوط لا المساحات ، ونجده على إحدى المقابر قد بدأ بخط الأرض أساسًا لشكل الجامع ، ثم ارتفع عنه بخط مواز له ، تصل بينهما خطوط طولية مائلة ، يوازى بعضها بعضًا ، ليشغل بها المساحة. ونلاحظ عدم تلوين المساحات فى تلك الرسوم ، بل شغل الفنان الشعبى المساحة بالنقط ، أو بالخط المتكسر وفى المنتصف رسم باب الجامع على هيئة عقد بسيط ، وعلى كلا جانبى باب الجامع زخرفة تذكرنا برسوم سجادة الصلاة ، ثم رسم ملون على السطح المآذن وكأنها الأوانى الفخارية التى كانت ترص على منازل النوبة القديمة ، ونجد على باب الجامع ، المرسوم ببساطة شديدة ، إناءً أو (مئذنة) وربما كانت هذه المآذن ، كوحدات ، عرائس معمارية ، كالتى نراها على الحافة العلوية للمساجد ، والتى تتميز بتكرار الوحدة ، مع التعامل الدقيق للفراغ المحيط بها . ونجد أيضًا، فى بعض الأحيان ، أن الفنان الشعبى قد جمع بين المسطحات فى حيز واحد ، خلال رسم ملون لواجهة الجامع من الخارج والمآذن وصورة الكعبة معًا، ثم نرى المصلى وهو يسجد على السجادة بطريقة معرفية ، تبتعد كثيراً عن الواقعية .

٣- العناصر الحيوانية

لقد رسم الفنان الشعبى الأسيوطى على أسطح جداريات تلك المقابر العديد من العناصر الحيوانية مثل :

الحمام

والوازع إلى ذلك هو شهرة العرب فى تربية حمام البريد، الذى كان يباع فى أسواق بغداد والقاهرة بآلاف الدراهم ،

والحمام يعبر عن السلام والخلود (مدلول رمزى) وقد اتخذه فنانون معاصرون ، مصريون واجانب ، فى كثير من أعمالهم الفنية ، وهو دليل على الرقة والوداعة ، ومرتبط ومرسوم دائماً على مقابر النساء ، ونراه مرسوماً ببساطة وسذاجة ، وخالياً من التفاصيل ، فى كل حالاته الحركية المختلفة والشكلية المرتبطة بما يدور فى ذهن الفنان التلقائى الشعبى الأسيوطى ، كما نجد بعض تماثيل للحمام فوق بوابات المقابر ، وهى مرتبطة بآلهة أقرب إلى عامة الشعب، مثل قمة الجبل الغربية ، وهى الملك المبارك «أمقوقيس» الأول ، وكان كلاهما ـ قمة الجبل والملك أمقوقيس ـ يعبدان بوصفهما حمامتين خاصتين بمدينة الأموات بطيبة ، إلى جوار بعض الحيوانات ، مثل القط والعصفور .

الديك

يرتبط الديك بالأذان ، فهو مؤذن ومناد لصلاة الفجر ، التى أكدها الدين، ويلجأ إلى أعلى الأماكن ليصيح بالأذان ، وقيل لا تسبه (أى الديك) فإنه يدعو إلى الصلاة . والديك يضرب به المثل فى السخاء ، وذلك بأنه ينقر الحبَّ ويحمله بطرفى منقاره إلى أنثاه . ومن الملاحظ فى رسم الديك أن الفنان الشعبى قد امتاز بالتلقائية فى التعبير عنه؛ حيث لم يهتم بتسجيل الدقائق بقدر اهتمامه بانفعاله نحو الحقائق . وكذلك فإنه لايهتم بدرجات اللون .. أو يبحث عن الانسجام أو [illegible]التضاد ، ولكنه يهتم بالعمل وليس بأسلوب العمل . وبملاحظة رسوم الجداريات نجد أنها تجمع بين رسم الطيور ورسم الأصيص الذى به نباتات . وحاول الفنان الشعبى حل مشكله الفراغ ، وذلك بعمل نقط تملأ الجدار كله، وجعلها بمثابة خلفية للأشكال . وهنا نراه قد حاول الجمع بين النقطة والخط فقط، دون ملئ أيه مساحات. وبالمقارنة بين العديد من اللوحات الجدارية نجد أنه قد اتخذ أسلوباً موحداً، كأن ثمة مدرسة معينة يتبعها الفنان الشعبى عند قيامه بالعملية الفنية .

الأسد

[illegible] يرمز فى هذه الجداريات إلى شجاعة وقوة وشهامة صاحب القبر ، وكذلك يؤكد السيف الذى يحمله بيده ، وكأنه فى حالة تأهب ، وينحو نحو قصة سيف ذى يزن فى سيرته المعروفة . وقد رسمه الفنان الشعبى بخطوط بسيطة ، وبجسد يجمع فى تفاصيله بين الأسد والنمر ، ووجهه قريب الشبه من صاحب تلك المقبرة (صورة خيالية تجمع بين الرمز والهدف) ثم قام الرسام بعمل بعض التأثيرات اللونية ، يحاول التعبير بها عن جلد ذلك الحيوان .

السمكة

وهى رمز يوحى بالعطاء والكرم ، ومعاونة الغير، وفى الأحلام دلالة على الخير القادم . وقد رسمت بخطوط تعبر عن مدلولها الشكلى ، وهى فى حالات كثيرة تنظر إلى أعلى ، ونرى فوق فمها نجمة بسيطة مسدسة الشكل تجمع بين الرمز المسيحى الدال على الخير ، وبين [illegible] لأولاد والبنات .

الجمل

رسم الجمل بطريقة [illegible] على ظهره المحمل ، ويجذبه رسم قد يسم [illegible] أما شكل الجمل فلا نجد من حقيقته سوى سنامه الذى يعتبر أحد مميزاته الشكلية والتشريحية .

٤ـ الأدوات اليومية

نجد الفنان الشعبى [illegible] رسم ولون العديد من الأدوات اليومية، التى كانت تخص المتوفى فى حياته ، وكأنه يسترجع طريقة أجداده الفراعنة فى التعبير عن حياة صاحب المقبرة . وهذه الأدوات مرسومة بخطوط تجمع بين الليونة والشدة ، فى محاولة للتعبير عن خصائص تلك العناصر ، والتى تركزت فى العقل الباطن للفنان الشعبى، كما تركزت صورتها فى ذاكرته البصرية ، وكذلك وظيفتها المادية فى حياة المتوفى .

التشابه بين الفن الشعبى القبطى والإسلامى

بملاحظة ودراسة أسطح مقابر أسيوط ، نجد أن الفنان الشعبى قد تأثر بالفن القبطى والنجمة الإسلامية الثمانية والسداسية ، كما نجد نحتًا غائراً يشابه الفن القبطى . وهو يجمع بين النجمة السداسية داخل دائرة ، وبين النخلة وبين أصيص الزهور ، وكذلك الجمع بين الكتابة والرسم والنقطة . أيضاً نجده قد استخدم لونين فقط هما : الأحمر والأخضر . أما التأثر الواضح بالفن الإسلامى فنراه فى تلك الرسوم والكتابات والزخارف البارزة والغائرة والنجمة الإسلامية ، وهذه الزخارف نراها داخل المقابر وخارجها ، أى على الجدار الخارجى ، كما نجد [illegible] على القبة لفظ الجلالة بالنحت البارز Relif ملونًا [illegible] الأزرق .

التشابه بين رسوم الفنان الشعبى ورسوم الأطفال

خط الأرض

إذا ما درسنا أعمال الأطفال ، وبخاصة الرسوم ، نجد أنهم يعبرون عن مشاهداتهم للبيئة ، بما فيها من أشخاص وأشجار

وحيوانات ، ويكون تعبيرهم عن هذه العناصر غير منطقى؛ فهى معلقة فى الهواء ، ولكنها مرتكزة على الأرض ، ويلجأ الطفل إلى عمل خط أفقى يمثل الأرض . والفنان الشعبى الأسيوطى فى هذه الجداريات أيضاً يضع الإنسان، والأشجار ، وأصيص النباتات على خط أفقى يمثل خط الأرض ، وذلك على غرار ما فعله الفنان الفرعونى على أسطح جداريات مقابره ، وكذلك نرى عدداً كبيراً من الفنانين المعاصرين يفعلون ذلك .

الخلط بين الكتابة والرسم

هناك صفة مشتركة بين رسوم الطفل والفنان الشعبى ، وهى الخلط بين الكتابة والرسم ؛ فالطفل يرسم رجلاً ويكتب بجانبه لفظ (رجل) ، وذلك يبرهن على أن التعبير الفنى بوجه عام ، والرسم بوجه خاص ، بالنسبة إلى الطفل ما هو إلا لغة للتعبير .

والفنان الشعبى كذلك له بعض العبارات المتكررة ، وخاصة على جدران المقابر ، يكتبها بجانب رسومه ، وأحياناً تكون بعضًا من آيات القرآن الكريم مثل «كل نفس ذائقة الموت» «وكل من عليها فان» ، و« إنا لله وإنا إليه راجعون » .وأيضًا يكتب اسم المتوفى وتاريخ الوفاة بجانب الرسم وداخل الزخارف ، وبعض العبارات مثل «الله أكبر» ، و« الله نور السماوات والأرض » . وتلك الكتابات تجمع بين التلقائية ، والخطوط العربية المتعارف عليها ، وبين الاجتهادات الشكلية ومحاولة الاقتراب من الكلاسيكية الخطية . وهناك الخط المنكسر ، الذى يتلاءم مع الشكل المعمارى ، وهذا مرجعه إلى الفنون الفرعونية والإسلامية ؛ حيث نرى الخط المتكسر يعبر عن رمز النيل فى الحقبة الفرعرنية ، كما نلاحظ أن الفنان المعاصر يستخدم تلك الطريقة فى لوحاته التشكيلية ، وكذلك فى أعمال الخزف ، وبعض أعمال النحت البارز على الجدران.

الشفافية

نلاحظ أن الفنان الشعبى عندما رسم ولون النخلة على جداريات تلك المقابر ، قد رسم لها جذوراً مثبتة فى الأرض ، وتظهر من داخلها ، مع أن هذه الجذور لا تظهر فى الواقع ، وكذلك الطفل يلجأ إلى هذه الطريقة فى التعبير ، لأنه يجعل من التعبير الفنى وسيلة يحدثنا بها عن نفسه ، أو عن الشيء الذى يرسمه .

والرسوم على تلك المقابر لها علاقة حميمة بالعادات والتقاليد ،كالحرف والحكم والأمثال ، فهى مرآة العلاقة بين العنصر الإنسانى والعنصر الطبيعى فى الحياة الاجتماعية .

وإنى لأتوجه إلى المسئولين عن الآثار المصرية راغبًا فى زيادة الاهتمام بهذه المقابر ، وإصدار كتيبات مفصلة عنها ، وعمل دراسات علمية ـ تاريخية وفنية ـ تكون نواة لدراسة هذه المقابر فى مناهج كليات الفنون، ووضع تلك المقابر ورسومها ضمن مادة تاريخ الفن ، أوتاريخ الحضارة؛ حتى يكون لها موقع فى العالم المتقدم.

إن الفن الشعبى هو دائمًا المرآة الصادقة التى تعكس ظروف الشعب ، وإن تلك الصور البسيطة التى رأيناها ما هى إلا انعكاس لتاريخ كبير لشعب مر بمختلف مراحل التطور ، وهى الصورة الصادقة التى تظهر انفعالاتنا ووجداننا وآمالنا على مدارج التاريخ.

المصادر

(١) أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى ، دار المعرفة .

(٢) سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصور ، مطابع دار القلم بالقاهرة .

(٣) سعد الخادم : الفن الشعبى والمعتقدات السحرية .

(٤) سوسن عامر : الرسوم التعبيرية فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ .

(٥) عبد الغنى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربى للطباعة، ١٩٦٧ .

(٦) محمود الطوخى : الزخارف الشعبية على مقابر الهو ، مؤسسة دار الشعب، ١٩٦٨ .

(٧) نجيب ميخائيل : مصر فى العصور القديمة ، محيط الفنون .

(٨) هرمان رانكه : مصر والحياة المصرية القديمة .

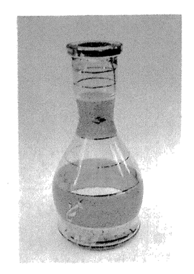
(٩) زيارات متعددة إلى مقابر أسيوط بالجبل الغربى.

(١٠) أحاديث ومقابلات مع الكثير من الرسامين الشعبيين لمقابر أسيوط .



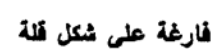
الفـــارغـــة

زجـــاجة الشيـــشة



شكل البطيخة



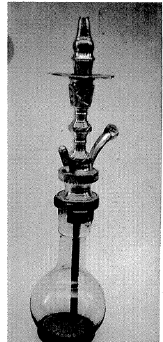


فارغة على شكل قلة



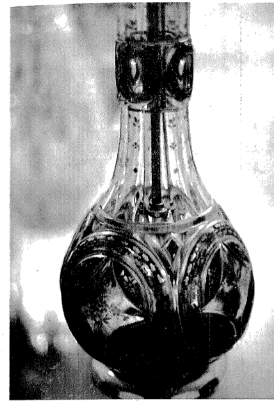


أحجام الفارغة




فارغة شفافة يظهر فيها سُمك القاعدة وملمس





نموذجان لإحدى الفوارغ من مقتنيات قصر «محمد على» بالمنيل، الأولى مصنوعة من الكريستال الأبيض والأخضر المذهب، والأخرى من الزجاج المصنفر الملون بالذهب والميناء الخضراء



فارغة ذات لونين : العسلى والأحمر



فارغة زرقاء مذهبة

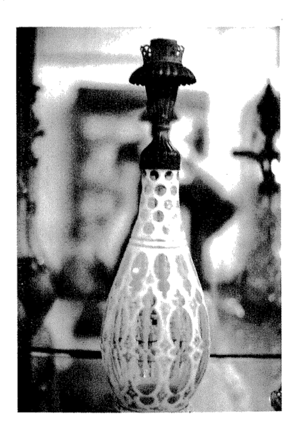


زخرفة الفارغة بالخطوط الحرة





مـجـمـوعـة من الفـوارغ الملونة ذات النقـوش
الزخرفية الإسلامية

مهرجان الإسماعيلية للفنون الشعبية



راقصة من أذربيجان



حيوية الأداء من فرقة فرنسا

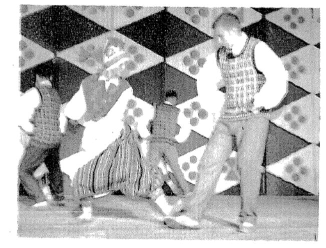


الرقص والغناء من سمات الفرقة الإيطالية

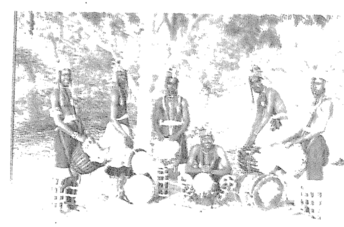
لوحة راقصة تقدمها فرقة جورجيا



راقصان من فرقة استونيا



فرقة باليه بوجارابو



الفرقة القومية للفنون الشعبية الفلسطينية



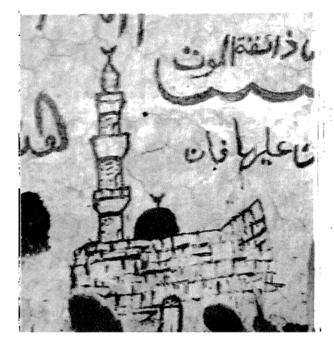






زهرة الأكنتس' حفر بارز

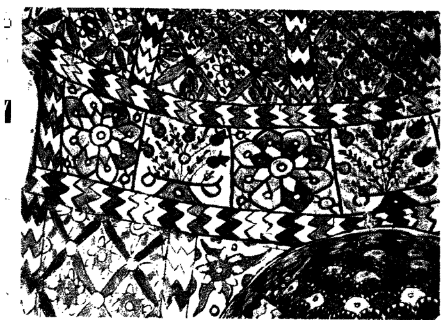
جداريات المقابر في أسيوط





مقبرة تتكون من عدة مصاطب

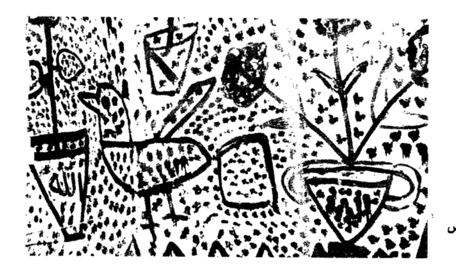




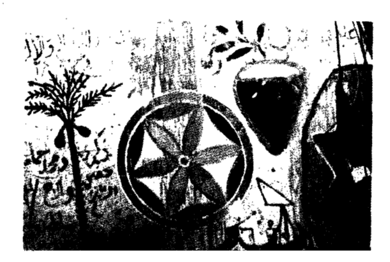
الخط الحاد والتوريقات الأرابيسكية والزهور فى علاقة تشبه سقوف المقابر الفرعونية



النخل وعصفور وبعض الأصيص واسم الرسام مع تدوين تاريخ وفاة صاحب المقبرة



رسم ملون يجمع بين طائر الحمام والأصيص والزهور، رسم بطريقة تنقيطية تلقائية



المركب والشجرة والخطوط الهندسية والكلمات توضح الأثر الفرعونى







بـبليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٨)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ جزازات

ديوان سنجاف الكلام

ـ نظم: حسين قسام النجفى.

ـ النجف الأشرف (العراق) مطبعة الغرى الحديثة ١٩٦٣.

ـ جزءان فى مجلد:

الجزء الأول : جميع الأشعار الهزلية المسلية.

الجزء الثانى: قيطان الكلام

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان الصلدى ملك الأعـجـام وحـربه مع الملك ضرغـام ملك العراق ومجئ بنى هلال لأخذ الثأر.

ـ لم يعلم جامعه.

ـ طبع حجر بالمطبعة العثمانية ص ٢٦.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان بن قزمان

ـ أبو بكر محمد بن عبدالملك بن قزمان.

ـ برلين ١٨٩٦، وبه مقدمة بالفرنسية.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان عزت أمير فن الزجل.

ـ نظم محمد عزت صقر.

ـ القاهرة ، مطبعة مصر ١٩٣٣ ،ص ٢٠٧.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان أزجال أبى العطوان.

ـ نظمه عطا معوض.

ـ الفيوم ، مطبعة جريدة فاروق ١٩٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان بيرم التونسى.

ـ نظم : بيرم التونسى.

ـ القاهرة ١٩٤٨، جـ ٢، ص ١١٦.

ـ القاهرة، المطبعة العصرية الحديثة، جـ ١.

* * *

فهرس عام/ جزازت

ديوان رشيد نخلة فى الزجل.

ـ نظم رشيد نخلة، وجمع أمين نخلة.

ـ بيروت، دار مكتبة الحياة ١٩٦٤، ص ٢٣٧.

* * *

فهرس عام / جزازات

زجالى الفيوم ـ ذكرى شهداء، فى ٢٠ ص.

* * *

فهرس عام/ جزازت

زجل الشبراوى.

ـ تأليف: عبدالله الشبراوى.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الزجل فى المعركة.

ـ تأليف: عبده أحمد خضر.

ـ القاهرة، مطبعة أمين عبد الرحمن، ص ١٧.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الزجل والزجالون.

ـ تأليف: عبد الغنى شطا وميلاد واصف.

ـ مطبعة الرشيدات ١٩٤٢.

* * *

فهرس عام/ جزازت

السمير (قصص وأزجال).

ـ بقلم محمد حسنين محمد، ص ١١٢.

* * *

فهرس عام/ جزازت

العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.

ـ جمع: فيليب قعدان الخازن.

ـ مطبعة الأرز ١٩٠٢، ص ١٠١.

* * *

فهرس عام/ جزازت

العقود الذهبية فى المراسلات العربية والحكم والمواعظ والأمثال والنوادر الأدبية والفكاهية والأزجال والأشعار الغزلية والتواشيح والمغنى والمواليا.

ـ تأليف: محمد أبو الذهب الكتبى.

ـ القاهرة ١٣١٨هـ، ص ٢٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

غنوة لمصر ـ أغانى وأشعار بالعامية المصرية.

ـ نظمه: سمير عبدالباقى.

ـ القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٩، سلسلة اخترنا للفلاح.

* * *

فهرس عام/ جزازت

فنان الشعب: محمود بيرم التونسى.

ـ تأليف: أحمد يوسف أحمد.

ـ القاهرة، دار النهضة العربية ١٩٦٢، ص ٣٤٠.

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح المرزوقى المسمى بتحصيل نيل الغرام فى بيان منظومة العوام.

ـ تأليف: أحمد زينى دحلان.

ـ القاهرة، مطبعة شرف موسى ١٢٩٨هـ (ضمن مجموعة).

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنترة.

ـ شرح محمد العنانى.

ـ القاهرة ١٣٢٩هـ ، ص ٢٨٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان عنترة بن شداد العبسى.

ـ تصحيح: أمين سعيد.

ـ القاهرة، المطبعة العربية ١٩٢٩، ص ١٦٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شرح ديوان كثير عزة.

ـ جمع: هنرى بيرس.

ـ الجزائر ١٩٢٨ ، جـ١ ، ص ٢٨٥ .

ـ الجزائر ١٩٣٠ ، جـ٢ ، ص ٣٨٦ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

الشعر الملحمى: تاريخه وأعلامه (ابن كلثوم ـ ابن حلزة ـ ابن شداد) .

ـ تأليف: جورج غريب.

ـ بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧، ص ١١١ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

عقليات: مجموعة مواويل شعبية هادفة.

ـ تأليف: السيد عقل.

ـ ط الأسكندرية ١٩٦٨ ، ص ١٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

عنترة.

ـ نظم: أحمد شوقى.

ـ نسخه ط القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٦٤، ص ١٣٩ .

ـ نسخة ط القاهرة، دار فن الطباعة ١٩٤٨، ص ١٣٩ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

رسالة فى الجواب عن أسئلة فى الاسم والقضاء والقدر والاستواء على العرش... إلخ.

ـ تأليف: عبدالرحمن بن حسن بن محمد بن عبد الوهاب.

ـ القاهرة، المطبعة السلفية ١٣٥٧هـ.

ـ نسخة ضمن مجموعة من ص ٣٤٠ ـ ٣٤٥ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى.

ـ د/ يوسف خليف.

ـ القاهرة، دار المعارف ١٩٥٩، ص ٣٤٨ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء العشق وقصص المحبين.

ـ تأليف: عيس سابا.

ـ بيروت، مكتبة صادر ١٩٥٢، ص١١١ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

شعراء الفرسان.

ـ تأليف: بطرس البستانى.

ـ نسخة طبع الاتحاد، بيروت ١٩٤٤ .

* * *

فهرس عام/ جزازت

الصادح والباغم.

ـ نظم: نظام الدين أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح العباسى الهاشمى المعروف بابن الهبارية.

ـ نشر وشرح: عزت العطار.

ـ القاهرة ١٩٣٦ ، ص١٢٠ .

ـ وهو أراجيز قصصية على أسلوب كليلة ودمنة.

* * *

فهرس عام/ جزازت

الصادح والباغم.

ـ للشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح المعروف بابن الهبارية الهاشمى.

ـ نسخة بخط محمد بن أبى بكر البهنسى.

ـ طبع مطبعة وادى النيل بالقاهرة ١٢٩٢هـ.

* * *

فهرس عام/ جزازت

صياد وجنية.

ـ نظم: سيد حجاب.

ـ القاهرة، الدار المصرية ١٩٦٦، ص١٤٣.

ـ أشعار بالعامية المصرية.

* * *

فهرس عام/ جزازت

رباعيات.

ـ صلاح جاهين.

ـ القاهرة، دار المعرفة، ص١٢٠.

ـ أشعار بالعامية المصرية.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ٥ رسائل بخط قديم جميل وهى:

١ ـ نكت على مقامات الحريرى مما علق من مؤلفها.

٢ ـ مجموعة من الدوبيت على حروف المعجم، نظم الملك الأمجد بن أيوب.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربعة كتب وجميعها بخط العلامة الشيخ إبراهيم الأحدب المتوفى ١٣٠٨هـ.

١ ـ الصادح والباغم للشريف بن الهبارية كتب ١٢٧٥هـ.

* * *

ت/ غيبيات/ خ

نظم البدور السافرة فى أمور الآخرة لمحمد الأسكندرى.

ـ أولها: «قال محمد هو الاسكندرى المرتجى مثوبة المقتدر».

ـ نسخة سقيمة الخط.

* * *

ت/ غيبيات/ خ

منظومة فى اختلاج الأعضاء باللغة التركية.

ـ وهى فى صفحة واحدة وأولها (اختلاج فرق سِّر).

* * *

ت/ غيبيات/ خ

الميزان الفشروية، شرح القصيدة السلملمكية وهو شرح هزلى على قصيدة مختلة الوزن ركيكة المعنى.

ـ نسخة أخرى مخطوطة ١١٦٤هـ، رقم ٤٩٣.

* * *

ت/ شعر/ بيروت ١٨٦٤

منية النفس فى أشعار عنتر عبس، وهو ديوان عنترة العبسى ٦٠٥م.

ـ انتخاب: اسكندر انما ابكاريوس.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣١٦هـ

مجون أبى نواس، ١٩٥هـ.

* * *

ت/ شعر/ خ ١٢٥٣هـ

الكوثر المحمود فى كثير من أوصاف المعبود، أو مجال الكمال فى بعض أوصاف الجمال.

ـ للسيد محمد عثمان بن السيد محمد أبى بكر بن السيد عبد الله الميرغنى ١٢٦٧، وهو ديوانه، يليه ديوان آخر يسمى مجال تجلى العرفان فى أرواح أسرار علوم القرآن.

* * *

ت/ شعر/ خ

القصيدة الغالية فى ذكر الأطعمة الحالية.

ـ مستخرجة من ديوان الشيخ الشبقشى.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٩٠٧

شرح معلقة عنترة، ويليها فى ص ٣١ المقامة الحادية عشرة الحريرية وهى الساوية، ثم ترجمة الاثنين إلى الفرنسية للأستاذ Raux.

* * *

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٢٨

شرح ديوان كثير عزة، وهو كثير بن عبد الرحمن الخزاعي.

ـ جمعه ونشره: الأستاذ هنري بيرس.

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان المواهب اللدنية وإيوان الأسرار القدسية.

ـ وهو ديوان شمس الدين محمد بن على التيمي الشاذلي الحنفي.

* * *

ت/ شعر/ طبع بولاق ١٢٩٤هـ

ديوان مجنون ليلى.

ـ (فى حدود ٨٠ صفحة).

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان العقابى موسى بن بيرود.

ـ وهو شعر عامى ناقص من أوله وآخره.

ـ بآخره قصائد ناقصة على حروف المعجم ليوسف بن العلموى يمدح بها السلطان مراد ٩٨٢هـ، ٩٨١، ويشكو له ظلامته.

* * *

ت/ شعر/ خ

ديوان انطانيوس الأميونى الجبلى.

ـ صغير، فيه شعر عامى ومنتخبات من شعر ابن حجاج وغيره.

* * *

ت/ شعر/ خ قديم

ديوان ابن حجاج ٣٩١هـ، المشهور بالسخف والمجون، وهو من أثناء حرف اللام إلى أثناء حرف النون، وبه خروم (الموجود قطعة منه).

ـ نسخة أخرى (قطعة منه من حرف النون وفيها شيء من الميم بخط قديم).

* * *

ت/ شعر/ طبع الشام ١٩١٢

الدر المنظوم لتسلية العموم.

ـ وهو فى أنواع الشعر العامى والألغاز.

ـ لمنصور الفرنجى العقل من قرية جدتيا البقاع.

* * *

ت/ شعر/ طبع ١٣٢٧هـ

بارقة السيونى الداغستانية فى بعض الغزوات الشاملية.

ـ وهى قصيدة فى مدح الشيخ شامل ووصف محاربته للروس.

ـ أولها:

زمـــان منه أيام الزنام

عظام بل تخــر إلى العظام

ـ لناظمها الشيخ محمد الثغورى، يليها قصيدتان فى هذا الموضوع.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بالشرفية ١٣١٤هـ

الإشارة النبوية المسماة بالقصيدة النومية.

ـ نظم: الشيخ حسين والى.

ـ قال فى أولها إنه نظمها فى المنام ١٣١٤هـ.

* * *

ت/ أدب/ خ قديم

الصادح والباغم للشريف بن الهبارية العباسى ٥٠٩هـ.

ـ نسخة أخرى طبع بيروت ١٨٨٦.

ـ نسخة أخرى طبع وادى النيل ١٢٩٢هـ.

* * *

ت/ أدب/ خ ١٣٢٦هـ

الحسن الصريح فى مائة مليح.

ـ صلاح الدين بن أيبك الصفدى ٧٦٤هـ.

* * *

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٩١٣

نوادر وفكاهات من أحاديث الحيوانات.

ـ إلياس بك قدسى الدمشقى ١٣٣٤هـ.

ـ وهى حكايات منظومة موضوعة على الحيوان.

* * *

ت/ أدب/ طبع لبنان ١٩٠٠
نتائج الفطنة من نظم كليلة ودمنة للشريف العباسي بن الهبارية ٥٠٩هـ.
ـ هذبه الخوري نعمة الله الأسمر وغير بعض آياته.

* * *

ت/ المختار/ خ ١٣٢٨هـ
المختار في تنبيه الأخيار على ماقيل في المنام من الأشعار.
ـ للعلامة أبي إسحاق إبراهيم الكنائي العسقلاني ٨٧٦م

* * *

ت/ أدب/ خ قديم
مجموع مختصر على أربعة أبواب في المراسلات والغزل والرياضة والحكايات المضحكة.
ـ لم يعلم اسمه ولا أسم مؤلفه.

* * *

ت/ أدب/ خ ١٢٦٢هـ
مجموع حكايات ومنتخبات شعرية.
ـ محمد بن شريف الحلبي، يظهر أنه من أهل القرن ١٣ هـ.

* * *

ت/ موسيقى / طبع مصر
صيد الحمام أو أغاني الغرام.
ـ إبراهيم أفندي غنيمة.
ـ وهو يحتوي على أغان ومواليات وغيرها.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر
نزهة الزمان وصبابة العاشق الحيران في المواويل الحمر والخضر الحسان.
ـ جمع: إبراهيم أحمد عاشور.

* * *

ت/ شعر / طبع حروف
مجموعة المواليا والزجل وبعض الأغاني الشامية.
ـ جمعها بعضهم من قصاصات الصحف وألصقها بالأوراق.

* * *

ت/ شعر/ خ فارسي
مجموع مواليا وشيء من الأدوار والدوبيت.

* * *

ت/ شعر/ خ ١١٢١هـ
مجموع شعري مقسم إلى سبعة أبواب وخاتمة وفيه فنون من المواليا والموشحات والأزجال والقوما وكان وكان والحماق.
ـ وهو لابن إياس واسمه «الدر المكنون»، ومؤلفه من تلاميذ الشهاب العصفوري.

* * *

ت/ شعر/ طبع الشرفية
سمير العشاق في مواويل الأشواق.
ـ جمع وترتيب: محمد عطية الكتبي.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر
مجموعة أزجال حديثة لإمام العبد والشيخ أحمد القوصي وغيرهما.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر
سفينة الهيام في بحر الغرام.
ـ تشتمل على مواليات لسليم بهلول.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر
السفينة الكبرى لابن الفن أمين أفندي سيد أحمد الزيات.
ـ تحتوي على ألف مواليا.

* * *

ت/ شعر/ طبع مصر ١٣٣٥هـ
حسن المقال في المواويل والأزجال.
ـ مصطفى إبراهيم عجاج.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر
حديقة العشاق في مواويل وقصائد الأشواق.
ـ جمع: عباس على الخصوصي.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر
تزيين الأفراح ومنعش الأرواح في المواويل الحمر والخضر الملاح.
ـ جمع: سعيد على الخصوصي.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

بهجة العشاق فى مواويل وقصائد الأشواق.

- سليم بهلول.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

بستان الصفاء والانشراح فى المواويل الملاح.

- سعيد أفندى على الخصوصى.

* * *

ت/ شعر/ طبع الفتوح بالقاهرة

بستان الصفاء والانشراح فى المواويل الحمر الملاح.

- محمد على الجريسى.

* * *

مخطوطات

قمع النفوس من كلام ابن عروس ويسمى تذكرة أولى الألباب.

- شهاب الدين أحمد بن عبد الله بن عروس، وهو (ديوان ابن عروس).

- نسخة بقلم معتاد من مخطوطات القرن ١٣هـ فى ٣٠ ورقة.

* * *

مخطوطات

قصة وفاة النبى (ص) المروية عن أبى عبد الرحمن معاذ بن جبل بن عمرو بن أوس الأنصارى الخزرجى الصحابى الجليل.

- وهى قصة سفره إلى اليمن منظومة باللغة العامية.

- نسخة بقلم معتاد يظن أنها مكتوبة فى نهاية القرن ١٣ هـ، فى ٢٦ ورقة.

* * *

مخطوطات

الصادح والباغم.

- نظم: الشريف أبى يعلى محمد بن محمد بن صالح بن حمزة بن عيسى المعروف بابن الهبارية ٥٠٤هـ.

- وهو نظم اجتماعى أدبى على أسلوب كليلة ودمنة فى الحكمة والنصائح فى ألفى بيت تقريباً.

- نسخة بقلم نسخ ٧٥٣ فى ١، ٧٤ ورقة.

* * *

مخطوطات

نصيحة الإخوان وسميرة الندمان وأعجوبة الزمان وطويلة الأسنان.

- حسن بن على بن حسن (من شعراء اليمن).

- وهى جملة موشحات ومواويل ومقطوعات باللغة العامية.

- نسخة بقلم معتاد ١٣٥٥ فى ٦٠ صفحة.

* * *

مخطوطات

مختارات من سلافة العدس (كما هو مكتوب على ظاهر الورقة الأولى).

- جمال الدين على بن حسن على.

- وهى جملة مقطوعات شعرية وموشحات ومواويل باللغة العامية فى فنون الأدب مختلفة.

- نسخة بقلم معتاد كتبها عن نسخة خطية ١٣٥٥ فى ١١٩ صفحة.

* * *

مخطوطات

مجموعة أدوار وموشحات ومواويل عربية.

- أولها نغمة الراست.

- هذه المجموعة كتبت ١٩١٤ فى ١٤٧ صفحة.

* * *

مخطوطات

مجموع يشتمل على قطع من الشعر فى المدائح النبوية والموشحات والأدوار والأزجال والمواويل.

- لم يعلم جامعه.

- نسخة بقلم معتاد بخطوط مختلفة فى ١٥٣ ورقة.

* * *

كتبخانة

قصة خضرة الشريفة، والدة أبى زيد، وهى منظومة.

- طبع حروف بالمكطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٨هـ، آخر صحيفة فيها ٥٨.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

الصادح والباغم.

ـ منظومة على أسلوب كليلة ودمنة فى ألفى بيت.

ـ لابن الهبارية الهاشمى ٥٠٤هـ.

ـ نسخة فى مجلد.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف

ـ يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى.

ـ من علماء القرن الحادى عشر، كان موجوداً ١٠٩٨هـ.

ـ نسخة طبع حروف ـ مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حجر بالأسكندرية ١٢٨٩هـ.

* * *

ازهر/ جـ ٥

أزجال القشاشى.

ـ الشيخ محمد القشاشى.

ـ أولها: كأس صفا والخمر زاد فى الرقة.

ـ وهى فى مديح مصر وغيرها.

ـ الجزء الأول من نسخة فى مجلد بقلم نسخ ١٣١٣هـ، فى ١١٧ ورقة.

* * *

ازهر/ جـ٥

أراجيز العرب.

ـ للبكرى ـ محمد توفيق بن على بن محمد البكرى ـ من علماء القرن ١٤هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٣١٣هـ فى ٢٠٠ صفحة.

ـ ست نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السمير: قصص وأزجال.

ـ محمد حسنين أحمد.

ـ الجزء الثالث، القاهرة ١٩٥٣، ص ٩٨.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

ت/ مجاميع/ خ مغربى

مجموعة بها ستة كتب ورسائل.

١ـ أبيات لسيدى عبد العزيز الديرينى فيما انطوى عليه الإنسان من العالم الأكبر بتشبيه كل عضو من أعضائه بشئ مما فى الوجود.

٢ـ زوال الترح بشرح منظومة ابن فرح لابن جماعة ٨١٩هـ.

* * *

ت/ مجاميع / طبع

١ـ زجل الشيخ بهلول «أنا مالى فياش».

٢ـ أرجوزة خط للعلامة عبد الجليل أفندى برادة ١٣٢٧ نظم حكاية العقاب.

* * *

ت/ شعر / خ

زجل فى حوادث مصر بعد رحيل الفرنسيس، وفيه أعمال محمد على باشا.

ـ لم يعلم ناظمه.

ـ وهو ناقص الآخر، ومافيه إلى سفر إبراهيم باشا إلى مورة لقتال أهلها العصاة.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بالمغرب

زجل حار عقلى فى ذلك الزين.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر

زجل فى الأزهار وآخر فى الطعام.

ـ نظم: محمد عثمان جلال، وزجل مربع غزل ونصائح وتنكيت.

* * *

ت/ شعر/ طبع الخديوية ١٣١٣هـ.

النفحة الزكية فى سياحة مصر والأزبكية.

ـ وهو زجل نظمه الشيخ أحمد عاشور سليمان الأزهرى.

* * *

ت/ شعر/ خ مغربى.

ديوان أزجال مغربية.

* * *

ت/ شعر/ طبع الأدبية

مجموعة أزجال للشيخ محمد النجار ١٣٢٩هـ، وهو مانظمه ١٣١٨هـ.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر ١٩٢٢

مجموعة أزجال محمد أفندى عبد النبى (المجموعة الثانية).

* * *

ت/ شعر/ خ

مجموعة بها أزجال من كان وكان وزجلان من الشد والعهد ونقول ومقطعات.

* * *

ت/ شعر / خ

موشحات وأزجال على نمط غريب.

ـ ناقص من أوله، مافيه من أثناء الباب الرابع، وهو ٥٩ باباً

* * *

ت/ شعر / خ ١٣١٢

مجموع منتخبات شعرية وموشحات موسيقية.

ـ نسخة أخرى مخطوطة برقم ١٠١٤.

* * *

ت/ شعر/خ

مجموع كبير فيه قصائد وأبيات وأزجال وموشحات، ومقسم إلى أبواب به خروم، ولضياع الورقة الأولى لم يعلم اسم مؤلفه.

* * *

ت/ شعر/ خ

مجموع أزجال به ستة أزجال بخط حديث.

* * *

ت/ شعر/ خ

مجموع أزجال به ١٦ زجلاً بخط حديث.

* * *

ت/ شعر / خ

مجموع أزجال ناقص من أوله وآخره.

* * *

ت/ شعر / خ

مجموع أزجال غالبه ليحيى الأزهرى وفيه للغبارى وغيره.

ـ جمع: الحاج أحمد الحلبى الرباط.

* * *

ت/ شعر/ خ

مجموع أزجال عصرية.

ـ جمع: أمين أفندى سيد أحمد الزيات الكتبى بمصر ١٣٣٠هـ.

* * *

ت/ شعر/ خ ١٣٠١هـ

مجموع أزجال مصرية.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٣

مجموع أزجال مصرية.

ت/ شعر/ خ

مجموع أزجال قديم؛ أى مماقيل قبل عصرنا هذا، وخطه قديم أيضًا ومضبوط بالشكل فى بعض المواضع، وبه خرم فى موضع واحد.

* * *

ت/ شعر/ خ

مجموع أزجال قديم؛ أى مما قيل قبل عصرنا هذا، وبه أزجال لبعض العصريين.

* * *

ت/ شعر / خ

مجموع أزجال قديمة وحديثة.

ـ وهو سقيم الخط وبه خرم واحد.

* * *

ت/ شعر / خ ١٣٠٠ هـ

مجموع أزجال قديمة، وبه خروم ومكتوب بأحبار ملونة.

* * *

ت/ شعر/خ

مجموع أزجال قديمة.

ـ ناقص من أوله وآخره.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر
قول الراوى فى حادثة المنشاوى.
ـ أو أرجوزة محرم.

* * *

ت/ شعر/ طبع كوستاليولا
قلائد الدرر للفاضل كمال الدين جودت، وهو زجل فى بلدان مصر.

* * *

ت/ شعر/ طبع الجزائر ١٩٠٨
قصيدة زجلية.
ـ نظم: السيد محمد بن إسماعيل الجزائرى، نظمها فى حرب القرم يدعو للمسلمين بالنصر ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

* * *

ت/ شعر/ طبع اليوسفية بالقاهرة ١٩٢١
فظائع الأتراك والألمان فى سوريا ولبنان لإيليا أبى ضاهر.
ـ وهو زجل باللهجة الشامية فيما أتاه أحمد جلال باشا المتوفى مقتولاً أواخر ١٣٤٠هـ.

* * *

ت/ شعر/ طبع حيوتية ١٩٠٢
العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات.
ـ جمع: فيليب أفندى مقدان الخازن، القرن ١٤هـ، ليس به إلا موشحات فقط.

* * *

ت/ شعر / خ
سفينة شعرية بها شعر ومواليا وبعض أزجال.

* * *

ت/ شعر / طبع الشرفية.
زجل نور العين فى غرائب مولد الحسين للشيخ محمد توفيق.

* * *

ت/ شعر/ خ سقيم
زجل للشيخ محمد النجار فى طائفة الماسون.

* * *

ت/ شعر/ خ
زجل به قصة الفخ والعصفور، وهو من نوع المواليا.

* * *

ت/ شعر/ طبع المجمع العلمى الفرنسى بمصر
زجل غزوة النصارى الفرنسيس فى مصر، ذكر ناظمه هذه الواقعة كما شاهدها.
ـ وقد عثر عليه الأستاذ كولان Colan.

* * *

ت/ شعر / خ
زجل منسوب للعلامة الشيخ عبد الله الشبراوى الذى لازمته «ماكل إنسان فى الحقيقة إنسان».
ـ به خرم فى ص ١٦.
ـ نسخة أخرى طبع القاهرة ١٢٩٠، رقم ١١٥٢.

* * *

ت/ شعر/ طبع حجر بمصر
زجل الدر فى القدح للغبارى ٦٧٢هـ.

* * *

ت/شعر/ خ
ديوان ابن عروس فى الأزجال.
ـ (وانظر نسخة أخرى برقم ٦٤ مجاميع تيمور).

* * *

ت/ شعر / خ
الدر النفيس، وهو مجموع أزجال وبعض قصائد.

* * *

ت/ شعر/ طبع
حمل زجل، مفوق السكران ومنبه النعسان، به حكم ونصائح، يليه زجل مجنون وعاقل.
ـ نظم: محمود زكى.

* * *

ت/ شعر/ طبع الخديوية
الحقائق الرياضية
ـ وهو زجل فى وصف لعب الكرة بين مدرستى التوفيقية والخديوية، لمحمد إمام العبد.

* * *

ت / شعر/ طبع مصر
ثلاثة أزجال للشيخ محمد النجار.

* * *

ت/ شعر/ خ

بلوغ الأمل فى بعض أحمال الزجل.

ـ للشيخ محمد بن مرزوق الدجوى، وهى النسخة المسودة

ـ نسخة أخرى، وهى النسخة المبيضة، مخطوطة رقم ١١٨٢.

* * *

ت/ شعر/ طبع الفتوح

الأزجال العصرية فى الأحوال المصرية.

ـ محمد يونس القاضى.

* * *

ت/ شعر / طبع التقدم

أزجال نظير.

ـ وهى مجموعة أزجال خليل نظير ١٣٣٨هـ، وهى التى كان ينشرها بصحيفة السيف.

* * *

ت/ شعر / طبع مصر

أرجوزة محرم، أو قول الراوى فى حادثة المنشاوى.

* * *

ت/ شعر/ طبع باريس ١٨٩٦

أدوار سيد عبد الرحمن المجذوب.

ـ وهى أدوار زجلية فى الحكم ومعها ترجمتها إلى الفرنسية.

* * *

ت/ أدب/ خ

رياض الأزهار ونسيم الأسحار، ومكتوب عليها بالرصاص مقامات ابن القواس، وهى مقامات بها أزجال ومجون الفتى لشهاب الدين أحمد بن الجمالى أقوس الناصرى.

* * *

ت. أدب/ خ

دفع الشك والمين فى تحرير الفنين فى عمل الزجل والمواليا.

* * *

ت/ أدب

أزجال ومكاتبات.

ـ لمنشئها الفاضل: الشيخ حسن الآلاتى.

* * *

ت/ أدب/ خ

مجموع منتخبات ونوادر وأشعار، منها موشح لابن حجة، وموشح لابن العطار.

* * *

كتبخانة

حملى زجل.

ـ أحدهما فى الأزهار والثانى فى المأكولات.

ـ محمد عثمان جلال.

ـ طبع الوطنية.

ـ نسخة أخرى.

* * *

كتبخانة

قصة الميمون والقنبر، وهى زجل.

ـ طبع حجر بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ٧٤، ويليها قصة القنبر على وسبب خدمته للميمون وماوقع له.

ـ آخر صحيفة منها ص ١٥.

ـ تأليف: الشيخ أحمد الدرويش المصرى.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

Hawsa people in Western Africa.Mahmoud begins with an introduction on Al Hawsa, then provides some fabulous tales as samples. He connects between them and Tiodur's "Indoeuropean" and Farouq Khorshid's "similarities between folklore phenomena", and puts the subject into discussion.

Prof. Ez Al Din Isma'il Ahmed continues his subject on the mutual influences between African arts in his "Aesthetic Estimation of African Engraving". He reviews Bernez Gallary and proceeds to discuss the influence of African culture on European arts.

Prof. Shah Rostom Shah Musarov's "Aribian Myths and Asian Literatures" discusses folk literature with connection to myths, Qur'an and the writings of Moslem scholars, as basic sources of it.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a number of quizes, gathered from Abou Qia, Asuit. It can be considerd as a beginning research.

Prof. Shawqi Abdel Qawi Habib's "Circumcision in Egypt: Habit and Belief" traces the phenomenon through history, and describes the use of clothes, foods, drinks, songs and the distinction between both sexs.

Ayman Hassan Ali provides a number of folk tales, gathered from Al Eslah, Kum Ombo and Al Naseria, Aswan. He adds a glossary of difficult. words to help in understanding those texts.

Randa Abdel Halim Abdel Rahman's "Al Fari'aa: Al Shisha Glass" draws on Al Shisha as a traditonal craft in Islamic Egypt, with reference to Al Gamalia and Al Nahaseen. It also describes its components and different kinds of embroiderment.

Samaa Soleman Badr reports "The Scientific Conference" of The Isma'illa 7th International Festival on Folk Arts. Badr reviews eight papers on music, theatre, motion expressions, plastic arts, folk context, public context and the Sirats.

Prof. Al Sayed Al Qamash presents a reading of the graphics on the walls of Asuit tombs, which argues that folk art is a mirror of the public.

This issue ends with the eightth part of Ibrahim Ahmed Sha'lan's *A Bibliography of Folk Heritage:* Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968.

In Concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies, and folk texts, provided that they are well-documented.

belief in the intersction of sciences and their mutual efects in all fields of human knowledge. The book gathers a thirty-three years experience of its author concerning the issue of the oral and the written. It also includes a part on Greek culture, especially during old ages, as a current issue.

Ibrahim Helmi's "Moral values in the Mawals of Yussef Shata" expounds the relation between moral values from the cultural perespective of Ian Vansina and those from the philosophical perespective of Prof. Tawfiq Al Tawil. Helmi stresses on the importance of art in consolidating moral values in society. He reviews the long experience of Yussef Shata in singing and composing the Mawal, especially long narrative ones, providing examples which clarify his point.

Mostafa Sha'ban Gad reviews Safwat Kamal's *On Egyptian Arts of Singing*. Kamal investigates the subjet of classifying folk arts - song, Mawal, story - according to their composition. He also discusses the concept of "literary genre", then proceeds to expose some problems concerning the development of folklore texts and the continuous appearance of "modified" versions of the same text. As an example he provides five different versions of *Shafiqa and Metwali.*

Ahmed Al Lithi's "Pilgrimage Songs" presents a text gathered from Tahta, Sohag, and narrated by Sheikh Abdel Latif Shihab.

Prof. Merfat Al Ashmawi concludes this part of *Al Funun* with a field study on the cultural and social functions of songs from an anthropological perespective,which was conducted in Al Borg,Rasheed.The study begins with listing some theories of Folk Songs,then provides a number of examples in illustration.

Tawfiq Hana dedicates his essay "Folklore Memoirs:Ya Leil...Ya Ain" to Abdel Hamid Yunes who published the first "Ya Leil...Ya Ain" in *Al Gomhureya* (1954),and Abdel Men'im Mahmoud Abdallah who was the first to narrate "Ya Leil...Ya Ain".Hana tells us about his experience with this myth and tries to unlock its implications.

Prof. Soleman Mahmoud's "Animal Forms in Folk Magic:Phenomemon and Origins" continues his series about folk magic.Mahmoud researches the relation between the drawing of

different animals and the connected practices:sparrows, scorpions, mice, etc. He also researches their roots and origins.

Mahmoud Abdel Wahed Mahmoud writes about the oral literature of Al

This Issue

What is the contribution of folk heritage in explaining the nature of historical material?It is a controversial issue between history and folklore; a matter of how far historians are aware of the importance and value of folk heritage as a reliable source in interpretting socio-historic phenomena.

Safwat Kamal draws on this very idea in his "Speculations in History and Folklore"which discusses the Arab intellectuals'point of view in historical events as narrated by storytellers, and represented in our folk heritage.Kamal's essay throws light on the basic elements beyond the survival of our culture through ages,which leads to an understanding of the Arabian creativity and its diversity and richness compared to other cultures.

This issue of *Al Funun Al Sha'bia* includes a number of essays dedicated to the study of "folk poetry".The first study is Prof. Gharaa Mehana's,which is a comparative study between oral and written poetry.It discusses Van Genb's concept of collective creativity,then proceeds to discuss the concepts of oral and early natural poetry.After defining folk poetry Mehana reviews the different stages in the development of folk poems.

Prof. Hassan Al Banna translates two chapters from Erick A. Hamlock's *The Poetry Bride Learns Writing* (1986).This comes as an expression of our

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 52, July - September, 1996.

● **الأسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

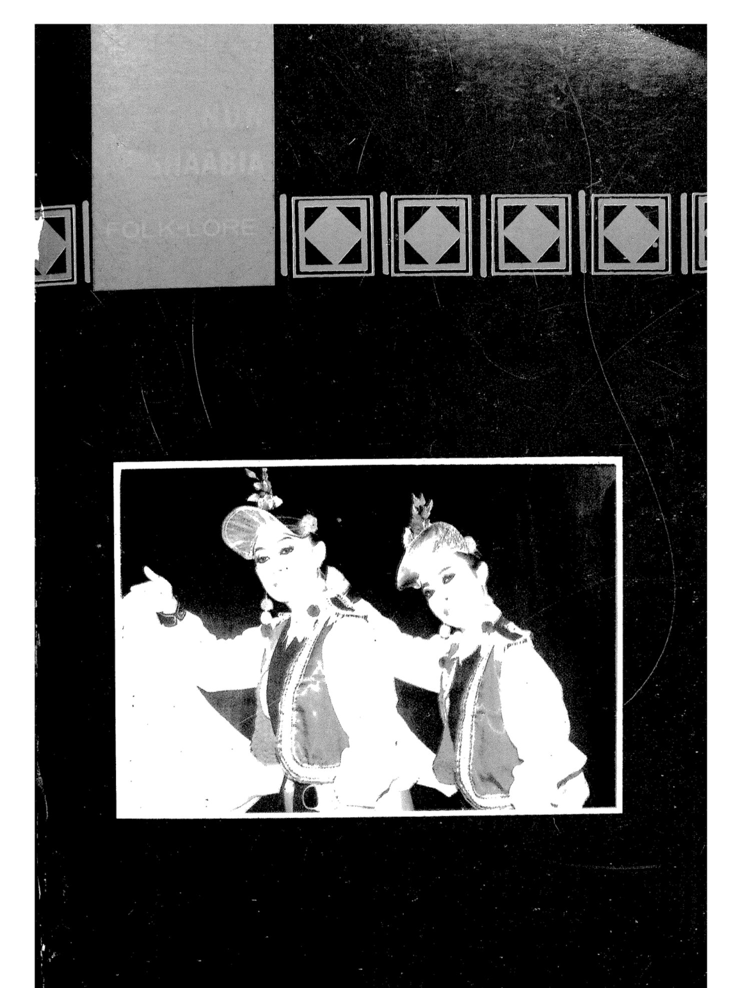
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

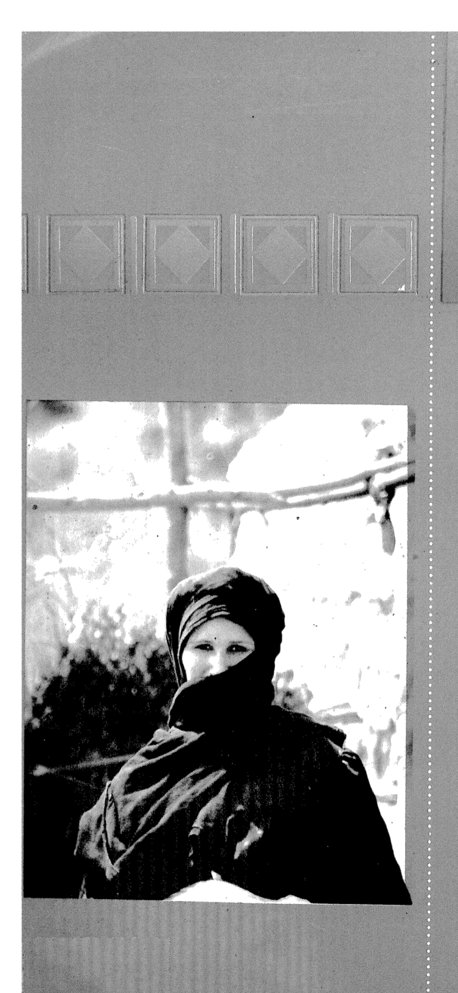
AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.




FOLK-LORE



عدد ٥٣

أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦

الثمن ٢٠٠ قرش

لهيئة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس



عدد ٥٣
اكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

العدد ٥٣ أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٦

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. مها محمود النبوى الشال

أ. سونيا ولى الدين

أ. طارق احمد خليل

أ. جابر السيد جابر

● صورتا الغلاف :

ـ الغلاف الأمامى :

امراة من جنوب مصر.

ـ الغلاف الخلفى :

نسيج من جنوب مصر

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

شغل موضوع الجمال، ومازال، الفنان والناقد والباحث والفيلسوف. ويظهر هذا الانشغال فى كل ثقافة وبطرائقها المتعددة. ما النص الذى تردده الثقافة، وماهى مثاليات الجمال المادى الذى تتمثله فى العمارة والأثاث والأوانى والأزياء... وغيرها من معطيات الإبداع الفنى .. وبخاصة الشعبى.

ويستهل هذا العدد بدراسة «**جماليات الفخار الشعبى المصرى**» للدكتور **عبدالغنى الشال**، العميد الأسبق لكلية التربية الفنية جامعة حلوان، ويقدم فيها الملاحظات والآراء والرؤى فى الثقافة بوصفها عملية تركيبية يتداخل فيها التعبير المادى مع التعبير الفكرى والأدبى.

ويعد الطمى (الطين) الذى يعطيه «النيل» فى مصر، والذى يتشكل منه الفخار، أحد مكونات الثقافة المصرية على مر العصور.

وقد حظى الفخار، وأيضًا مادة الطين، بأهمية خاصة فى الفن الإسلامى نظراً إلى ذكرهما فى القرآن الكريم فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات.

ويقدم **الدكتور الشال** آراء بعض علماء المأثورات الشعبية المصريين، التى تكشف الخلفية التى استند عليها الفنان الشعبى فى جماليات الفخار.

ويشير إلى مقولة «**هربرت ريد**» فى إحدى مقالاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة «الإناء والوعاء، ربما لأنهما حصيلة ثقافة متكاملة...»

وكأن دراسة جماليات الفخار فى مصر مفتاح لدرس بعض عناصر الثقافة المصرية، كما أن دراسة الأغنية والموال والحكاية والمعتقد والعادة عدة لفهم التشكيل والتكوين لدى الفنان الشعبى وانتقال خبرته من جيل إلى آخر شفاهياً.

ومن جماليات الفخار إلى جماليات «**الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر**» تقدم الأستاذة **سونيا ولى الدين** دراسة تحليلية لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، و «تنطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة صعيد مصر وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف مناطق مصر».

وتعرض لأدوات الزينة:

أولاً: المكاحل (كوز ذرة، دبابة، سمكة، زهرية) مصنوعة من العظم، لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها، فضلاً عن استخدام الكحل فى شفاء ووقاية العين من بعض الأمراض.

ثانياً: الحلى

١ـ زينة الرأس (مشط فضة، حجاب دندش بأنواعه).

٢ـ زينة الوجه (حلق مخرطة، قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان، حلق زهرة).

٣ـ زينة الرقبة (دبوس زهرة، كردان هلالى، دلايات الأحجبة، الحجاب الهلالى الصليبى، حجاب زجاج أخضر، حجاب شبح باط).

٤ـ حلى المعصم (غويشة دبابة، غويشة جعلان، إسورة ذهب قشرة، إسورة للزار شنشللو).

٥ـ الخواتم.

٦ـ حلى القدم (خلخال).

من خلال هذا العرض التحليلى لحلى نساء صعيد مصر، نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة وتوارثت رموزها عبر التاريخ، وأيضاً تنوع وظائفها.

ويقدم د. شوقى **عبدالقوى حبيب** دراسة **فى قريتى باريس والقصر بالصحراء الغربية** تعتمد منهج التاريخ الشفاهى، والذى يعد مصدراً من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهى توضح وضع المجتمع، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

وهذا المنهج يشغل المؤرخ بالقدر نفسه الذى يشغل الفولكلورى، ويرى **يان فانسينا** أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى. والبحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان. ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى، وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المؤرخ الحديث فى دراسته للمجتمعات الإنسانية.

يلى ذلك دراسة **د. محمد عمران**: «**الغناء البلدى ومقومات الشكل**» التى تقوم على دعوة أصيلة فى الكتابات الفولكلورية: «إن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها، وأشكالها الفنية الخاصة بها»؛ لذلك يستخدم مصطلح «الغناء البلدى» ويذكر فى هذا الصدد **الحاج مصطفى مرسى** (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم الكثير من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين).

ويستند **د. عمران** فى ذلك على قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، ويقسم النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين عند غير المحترفين وعند المحترفين، ثم يميزأشكال الأداء الذى يقوم عليه نشاط الموسيقيين المحترفين:

الغناء الذى ارتبط بالشعراء، وتبرز على قائمته «السيرة الشعبية»، الغناء الذى ارتبط بالمداحين (القصص الغنائى)، الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين والمنشدين المشايخ (قصائد وابتهالات وتواشيح وأدوار وطقاطيق) الغناء الذى ارتبط بالموال (الغناء البلدى والفن الصعيدى).

ثم يتعرض لمقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة المقدمات التى صاغها. فيقدم الشكل الشعرى :

الموال (العتب، الردفة، الغطاء)، الطقطوقة (المذهب والكوبليه)ثم الشكل الموسيقى المرتبط بالموال (الاستهلال، الوسط/النماء، الخاتمة/التسليم) والأداء الموسيقى للطقطوقة، وما يعرف فى الأداء بغناء الموال على الواحدة.

التصنيفات الأولية والتقابلات بين الشعرى والموسيقى وتنوع الأداء وتباين الأوزان والآلات الموسيقية تعطى المبررات والحجج لقيام نمط موسيقى قائم بذاته يسمى بـ«الغناء البلدى».

وفى نهاية دراسته يقدم الدكتور **محمد عمران** نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان «**شلباية**».

وللموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم ومواطنهم الأصلية، وفى «الغناء البلدى» برز الفنان **محمد طه** خلال العقود الثلاثة الماضية.

وتختار د.**سامية دياب**، الفنان الشعبى **محمد طه** ؛ لإنه «يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لاسيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات الشيوع والانتشار، وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه»

وقامت بجمع المادة من الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه)، و«مدلالة محمد طه» (الابنة الكبرى)، وفرحات محمد (زوج مدلالة).

والجدير بالذكر - هنا - أن الفنان محمد طه رحل عن عالمنا يوم الثلاثاء ١٩٩٦/١١/١٢.

كما يقدم الأستاذ **أحمد صالح عماشة** ترجمة الفصل الثالث من كتاب **چون مبيتى** الذى عنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها» والمنشور ١٩٨٢، والفصل بعنوان «**مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية**».

يقول **مبيتى**: سوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، وليس فقط فى المستوى التقليدى، ولكن أيضًا فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات».

ثم يتعرض لمجموعة من المفاهيم: الزمن المتوقع والزمن الفعلى، حساب الزمن والتأريخ، فكرة الماضى والمضارع والمستقبل، مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ، فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن، الموت والخلود، الفضاء والزمن، اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل.

ويستكمل الأستاذ **محمد عبد الواحد محمد** دراسته عن تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا ويقدم ثلاثة نماذج من الحكايات، كما قدمها **تريمين** فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» وهو عنوان الموضوع نفسه، والحكايات الثلاث: «المنتقم والساحرة»، «دودو يروع الرجل الجشع»، «الخاتم العجيب»، وهى حكايات تشبه إلى حد كبير حكاياتنا. وتشير إلى فكرة «التشابه»؛ تشابه الظواهر الفولكلورية وبخاصة الأدب الشعبى وهو ما تم مناقشته فى العدد الماضى.

يلى ذلك مقال «آلان دندس»: «حول بنية المثل» قام على ترجمته د. **خطرى عرابى** وقد تناول دندس كتاب آرثر تايلور عن الأمثال وتعريفه للمثل باعتبار «أن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير؛ وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة ما بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سئل آرثر عن هذه العبارة المتشائمة لا حظ حينئذ أن كتابه بجملته يمثل تعريفاً للمثل، ومن مناقشات حول ضرورة التعريف، المعنى، مغزى المثل، يطرح السؤال نفسه، لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل) بل يدور حول معنى المثل - بالضرورة - من وجهة النظر البنيوية والتى لا تقلل من شأن الفائدة الأساسية للاعتبارات الوظيفية، ولكن المراد من تفسير المثل على ضوء بنيته ـ التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية. والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنيوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصًا دقيقًا لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقًا تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى.

ومن ترجمة مقال آلان دندس ننتقل إلى نص **ماكفرسون** «**موالد مصر**» ويقوم الأستاذ **إبراهيم كامل أحمد** بترجمة مقدمة كتاب ماكفرسون والتى كتبها أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية **إيفانز بريتشارد**، وأيضاً المقدمة التى وضعها صاحب «**موالد مصر**». يقول بريتشارد: «إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ لذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للدين.

لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم ما يقرب من نصف قرن».

ويقدم الأستاذ **أحمد توفيق** بعض نصوص العديد فى محافظة أسيوط من قرية بنى زيد الأكراد مع تصنيفها على أساس الموضوع. جمعت النصوص من خمس سيدات تتراوح أعمارهن بين ٤٨ ـ ٧٢ سنة. وضبطها وفق المنطوق الصوتى للهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص خمس بطاقات خاصة بالرواة وهوامش لمعانى الكلمات المستغلقة فيها.

وينتقل القارئ وجولة الفنون الشعبية، فى المجلس الأعلى للثقافة، وندوة علمية تحت عنوان «**حاضر الحرف التقليدية ومستقبلها فى مصر**» ١١:١٣ من ديسمبر ١٩٩٦ تنقل وقائعها الدكتورة **سامية دياب**. ومن المركز القومى لثقافة الطفل تتابع الأستاذة. **مديحة أبوزيد** ندوة «**التراث الشعبى وثقافة الطفل**» ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول ـ ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم - وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة **سوزان مبارك** والدكتور **حسين بهاء الدين** وزير التعليم.

ويعرض الأستاذ **محمد عامر** أجزاء من مناقشة رسالة ماجستير الدارس **طارق أحمد إبراهيم خليل** المعيد بقسم التربية الفنية ـ كلية التربية النوعية بطنطا.

وعنوان الرسالة: «**استحداث أسلوب تطبيقى للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية**»، ويعرض لسؤالين: كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر؟ وما هى الجوانب التاريخية المرتبطة بتاريخ المعلقات النسجية وأسلوب تنفيذها.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم **الأستاذ توفيق حنا** قراءة لكتاب «**مارجرجس ـ قرية من الصعيد**»، دراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرجس، قام عليها الدكتور **نسيم هنرى**

حنين فى السبعينيات نشرت ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية. وقد قسم القراءة إلى ما قبل البداية ثم البداية (علاقة نسيم بالنجع)، ثم إقامته بالنجع وفيه يصف نجع مارجرجس والحياةالمادية فيه وألعاب الأطفال، ثم يصل إلى الحياة الروحية، فالأدب الشعبى (الفوازير، الأمثال، الأغانى).

ويقول الأستاذ **توفيق حنا** «لعل أهم إنجاز علمى قدمه **نسيم حنين** فى هذه الدراسة بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحى المتعلقة بشخصية النجع مادياً وروحياً .. وجد **نسيم حنين** النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم بالكلمة والصورة والرسم التوضيحى».

ويقدم الأستاذ **شمس الدين موسى** قراءة لبعض أعمال الروائى الليبى **إبراهيم الكونى** الذى اختار عالم الصحراء الليبية لكتاباته وثقافة الطوارق وما تعتقد من عقائد بدائية وإيمان بالخرافات فضلاً عن الأساطير المطمورة، وعنوان القراءة: «**امتزاج الأسطورى بالأخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى الليبى إبراهيم الكونى**».

ويعرض المسرحى **رأفت الدويرى** كتاب «**المجذوب ـ العاقل المجنون، ودراسات شعبية أخرى** ـ تأليف الأستاذ **فاروق خورشيد**، الصادر عن هيئة قصور الثقافة ضمن سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) ـ ويركزالعرض على صورة المجذوب وطبيعته، ويتناول شخصية سيبويه المصرى أحد العقلاء المجانين وأخباره ومظهره الخارجى ودلالات سقوطه فى البئر، ثم المجاذيب المعاصرين، ويناقش مجذوباً من صنع السلطة ـ فى جزئه الثانى ـ الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب، ثم يتعرض بشكل سريع لبقية الكتاب ودراساته مما يجعل الكتاب مفتوحاً لقراءات أخرى.

ونصل إلى الجزء التاسع من «**ببليوجرافيا التراث الشعبى؛ قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨**» للأستاذ الدكتور **إبراهيم شعلان**، ويحوى هذا الجزء: نكت ونوادر وفكاهات.

وبذلك تقدم المجلة مجموعة من الدراسات الميدانية والنظرية تشمل جوانب متعددة من دراسات المأثورات والفنون الشعبية.



جماليات

الفخار الشعبي المصري

د. عبدالغنى الشال*

الجمال موضوع متعدد الجوانب، تعرض له فلاسفة ونقاد وفنانون وغيرهم، كما تعرضت له أيضاً دوائر المعارف المتعددة، والجميع تناولوا الموضوع من زوايا مختلفة سواء أكانت فلسفية أم تاريخية أم تقنية أم مثالية أم غيرها، مع اختلاف الأزمنة والأمكنة والعادات والأساطير.

ولقد وضع الإغريق القدماء مثاليات للجمال البشرى والمادى على السواء، المرأة والرجل والعمارة والإناء وغيرها، معتمدين فى ذلك على المنطق والعقل الرياضى الدقيق، وربما المقاييس الحالية فى وقتنا الحالى التى تحدد ملكات الجمال للمرأة وكمال الأجسام للرجال قد اعتمدت إلى حد كبير على تلك المثاليات الإغريقية القديمة، وقد أضافوا حديثاً بعض المعايير كالشخصية والذكاء والحركة والصوت والثقافة وغيرها؛ كى يكتمل مقياس الجمال الشامل..

وعلى الرغم من تعدد الأفكار حول الموضوع، إلا أن هناك مسلمات معترفًا بها تؤكد أن الجمال شيء ما موجود فى الطبيعة، وأما الفن فهو من صنع الفنان وقد يستوحى إبداعاته من القوانين الجمالية الكائنة فى الطبيعة نفسها.

أفلاطون: وهنا وقفة ينبغى التعرض لها، فقد نسب إلى «أفلاطون» قولة كثيراً ما شوهتها الآراء والمفسرون وظلمت ذلك الفيلسوف، عندما قال: إن «الفن نقل الطبيعة»، وفى ظنى أن الفيلسوف لم يكن يقصد النقل الحرفى لمظاهر الطبيعة؛ ولكنه كان يقصد الباطن المضمر وراء الظاهر من قوانين الطبيعة الجميلة والأسس الجمالية التى لابد من وجودها فى أى عمل فنى، كالإيقاع والانسجام والنغم والبناء والوحدة واللون وغيرها..

ونحن بصدد جماليات الفخار يجب علينا أن نشير إلى بعض التفاسير التى جاءت على ألسنة بعض الرواد فى هذا المجال، يذكر «ديلفيل»[1] فى كتابه «رسالة جديدة للفن»: إن الجمال هو روح الشكل وهو انعكاس للجوهر واللب من خلال مادة ما، وربما يتفق مع ما فطن إليه أفلاطون من قبل.

* أ. د. عبدالغنى الشال: العميد الأسبق لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، والأستاذ المتفرغ بها الآن.

وأما «هربرت ريد»[٢] فيقول: إن الجمال هو الوحدة التى تلعب دورها فتحدث العلاقات والتلاؤم والانسجام، وهو الشىء المستتر وراء الأشياء.

ملحوظة : إن الإحساس بالجمال عند الفخارى الشعبى استلهمه بحواسه ووجدانه وحدسه ولم يعتمد على قوانين وحسابات ذهنية رياضية، سوف يتضح ذلك من إنتاجه المتعدد المصاحب للبحث من الفخاريات ومن التعليقات عليها.

أهمية الفخار(*): إن المادة الأساسية التى يتشكل منها الفخار هى الطين ويرمز لها كميائياً «بسليكات الأليومينا المائية»، وتقول «**بلنجتون**»[٣]: إن فن الفخار أصبح الآن يتسم بالجماليات فضلاً عن استخدامه الوظيفى، وأن هذا الفن له نظرياته وتطبيقاته العملية ويعتبر صناعة عريقة ذات تقنية دقيقة عالية فضلاً عن اللمسات الجمالية فى أشكاله، وإشارة إلى فيضان النيل و الطمى الذى يعطيه فى مصر يشير **ناصر خسرو** عندما زار مصر «ويتغزل بعض الشعراء فى ذلك فيقول: «علا النيل فى زيادته حتى لقد بلغ الأهرام حين طمى» . ويقال إن الفيضان كان يصل إلى سفح الأهرام ويصل إلى المقطم أيضًا حتى أن أسماكاً نيلية وجدت متحجرة فى صخوره .

ملحوظة: طمى النيل ـ لاحتوائه على الأليومنيا والسليكا ـ كان أحد مكونات الفخار المصرى على مر العصور، وربما ترجع أهمية الفخار أيضًا ومادة الطين إلى ذكرهما فى القرآن الكريم [٤] فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات نذكر بعضاً منها:

سورة الأنعام: آية ٢ ﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلاً وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِندَهُ ثُمَّ أَنتُمْ تَمْتَرُونَ ﴾.

سورة الأعراف: آية ١٢ ﴿ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ ﴾.

سورة الحجر: آية ٢٨ ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴾.

سورة المؤمنون: آية ١٢ ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن سُلالَةٍ مِّن طِينٍ ﴾.

سورة الصافات: آية ١١ ﴿ فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لاَّزِبٍ ﴾.

ملحوظة: إن الدارس لهذه الآيات المحكمات وما فيهن من ألفاظ كالصلصال والطين واللزابة والحمأ المسنون والسلالة ليدرك إعجاز القرآن الكريم لأنها تشير إلى أسس وقوانين ضرورية لفن الفخار يعرفها الخبراء. ويشير الفيلسوف الإنجليزى هربرت ريد فى إحدى مقولاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة الإناء والوعاء ربما لأنهما حصيلة إنسانية أولى كانت ضرورة لمستلزمات الحياة ومتطلباتها..

ومن الغريب والعجيب المذهل أن قدماء المصريين اكتشفوا منذ آلاف السنين أن كبيراً لمقدساتهم عندهم هو «**خنوم**» هو الذى يشكل الإنسان وقرينه من الطين على عجلة الفخار الدوارة باليد.

ملحوظة: يرى ذلك عن طريق رسوم محفورة وملونة فى كل من «معبد الأقصر ومعبد حتشبسوت» .

ملحوظة : المصريون القدماء هم أول من استخدم عجلة الخزف[٥] الدوارة وكانت من الحجر بادىء الأمر.

وربما ترجع أهمية الفخار أيضًا إلى ما يشير إليه من طاقات سحرية، كما يقرر ذلك زميلنا **سعد الخادم**[٦]، فالرسوم والرموز والخدوش والطلاسم التى كثيراً ما تسجل على سطح الإناء ــ الذى يلقى بعد ذلك فى أماكن خربة أو فى آبار مهجورة أو فى مياه النيل ـ تساعد على إيجابية السحر، وأن الحرارة التى تسوى بها الأشكال إنما تثبت السحر ومفعوله.

تعليم: لقد سألت أحد المعلمين والأسطوات فى هذا الفن كيف يعلم الصبية، قال : أنا لا أعلمهم، هم يحاولون رؤيتى فى كل العمليات الضرورية للتشكيل من تحضير واختيار الخامة المناسبة وتنقيتها من الشوائب ورؤيتى أثناء التشكيل على العجلة، وأحياناً يشارك الصبية فى هذه العمليات وهذا ما تعلمناه عن الآباء والأجداد. وربما يدرك المشتغلون بالتربية أن هذه الطريقة تشير إلى آخر صيحة وهى التعليم والتربية التى تتم عن طريق غير مباشر ومن واقع العمل وهى النظرية التى نادى بها «**چون ديوى**» حتى تصبح الخبرة حية دون معلومات ثقيلة جافة تحشى بها عقول التلاميذ وتفرض عليهم فرضاً.

وترى مؤلفة أخرى[٧] مثل هذا الرأى وتقول : إن الفنان الشعبى لا يخضع لعمليات تعليمية أو تلقين الخبرة ولكن يتم ذلك شفاهيًا، وكانت على حق عندما ذكرت أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة؛ بل هى فى الواقع فنون خصبة وعميقة تفيض بالإحساس والمشاعر.

شبابيك القلل: يعد هذا الإنتاج إحدى جماليات الفخار الشعبى، ويبدو أن إنتاجه ظهر فى مصر دون غيرها من البلدان الأخرى، ويحوى المتحف الإسلامى بالقاهرة مجموعة نادرة ممتازة ومتنوعة التصميمات؛ فمنها الكتابات والحكم والأمثال والتعبير عن الحيوان والإنسان والأسماك والرسوم الهندسية وغيرها. وقد تعرض لهذا الجانب الشعبى كثير من المؤلفين والباحثين نذكر منهم «**زكى حسن**»[٨] الذى أشاد بالجانب الجمالى الإبداعى وبراعة التحليل والابتكار ودقة الصنعة والوظيفة وهدفها، علمًا بأن طريقة التنفيذ مختلف عليها بين العلماء والخبراء، ويشير زكى حسن إلى الأستاذ **بيير أولمر**[٩] الذى ألف كتالوجاً مصوراً رائعاً لهذا الإنتاج يشير إلى أن بداية هذا الفن ابتدأت فى الدولة الطولونية فى مصر ثم امتدت حتى العصر المملوكى.

ثم يشير زكى حسن إلى أنه ليس من اليسير تحديد بداية هذا الفرع من الفنون وظهوره، ويقول : إنه لم تكن مدينة الفسطاط وحدها مركز هذا الفن ولكن كانت هناك أقاليم أخرى فى مصر تنتجه أيضًا. وتحوى بعض هذه الشبابيك ذات التخريمات الدقيقة كلمات دعائية وحكماً وأمثالاً مأثورة نذكر منها: من صبر قدر ــ اقنع تعز ــ من اتقى فاز ــ دمت سعيداً بهم ــ عف تعاف ــ وعلى البعض منها نجد توقيع الفنان نفسه مثل «عمل عابد». ويشير **سعيد الصدر**[١٠] إلى أن هذه الشبابيك كانت تفرغ وتزين بآلات خاصة دقيقة وتحوى تصميمات متعددة.

آراء: نرى تسجيل بعض الآراء المهمة حول الغناء والرقص والأشعار والأمثال والحكم التى يحويها الفن الشعبى عامة، والتى كانت عادة خلفية - ربما لا شعورية - أمام الفخارى الشعبى يستلهم تعبيراتها وأشكالها ومضامينها من طريق غير مباشر.

يذكر **رشدى صالح**[١١]: أن الفن الشعبى هو الحصيلة الفنية من حياة الإنسان وعمله وبيئته، ومن الطبيعة؛ تلك الطبيعة الأم ملهمة الفنان الواعى، ويؤكد أن الطبيعة غنية بالقيم الجمالية كالنسب والإيقاعات والانسجامات والعلاقات وغيرها، كما يذكر المؤلف فى مكان آخر[١٢] طغيان الآلة على الفنان الشعبى فتفقده الحسّ والمشاعر الفطرية والتلقائية. ونحن نقر أنه لحسن الحظ أن الفخارى الشعبى لم يقع فريسة لذلك، فهو يصوغ عمله بدقة وبسرعة وإحكام فهو ليس بحاجة إلى عمل قوالب لاستنساخات متعددة فهو قادر على أن يحفظ لعمله طلاوته وجمالياته الفريدة وقدرته الفائقة على التحكم فى الخامة وخصائصها وتقنياتها.

ويشير **فاروق خورشيد**[١٣] إلى أن الموروث الشعبى إما أن يكون فولكلوراً قولياً أو فولكلوراً نفعياً؛ أى ما يتصل بماديات الحياة من أوان وملبوسات وغيرها، وهنا إشارة إلى أهمية الجانب التشكيلى فى الموروث الشعبى.

ويذكر **عبدالسلام عبدالحليم عامر**[١٤] أنه كانت توجد تخصصات حرفية فى أقاليم مصر لبعض الحرف، ويذكر منها قرية البلاص بقنا والقرى المجاورة وكانت تنتج هذه الأنواع والزلع من طينات محلية تكثر فى البيئة وكانت تصدر لأقاليم مصر، ويذكر أن الصبى كان يتعلم أسرار المهنة وفنونها وتقاليدها ثم يتم ترقيته من منصب إلى منصب آخر؛ فمن صبى إلى عامل ثم معلم ثم إلى مرتبة الرؤساء على أن يقدم ما يثبت كفاءته لتلك المراتب، وكان المؤلف أميناً عندما أشار إلى تقرير «**دوهاميل**» الذى أكد أن هذه الأقاليم المذكورة تمتاز بطينة محلية ممتازة لمثل هذه الإنتاجات قد لا تتوافر فى طينة إقليم آخر.

ويحدثنا الزميل **صفوت كمال**[١٥] عن الأغنية الشعبية وأنها ذات كنايات متعددة، ويتعرض للكثير من الأغانى والمواويل، والحكم والأمثال ورمزياتها، وكلها تعد مادة لدارسى الفن الشعبى على اختلاف تخصصاتهم، ومصدراً للاستلهام والتذوق.

ونذكر فيما يلى بعض هذه الأغنيات والحكم والأمثال التى لها صلة بالفخارى الشعبى عند صياغته لأعماله، ولم يكن تشكيله للقلة أو الإبريق أو العروسة أو الحمال أو البائع قد شكلت عبثًا ولكنها كانت صدى لعادات وتقاليد اجتماعية متعددة من غناء ورقص وأشعار وغيرها.

ومن الأغانى نختار ما يلى: **أحمد مرسى**[١٦]

حلقاتك برجالاتك

حلق دهب فى وداناتك. إذا كان المولود ذكراً وإذا كان المولود أنثى تؤنث الصيغة: حلقاتها برجالاتها

حلق دهب فى ودانتها. وبالصور المصاحبة يوجد إبريق بأذنين.

حلمى عبدالرحمن[١٧]: البحر بيضحك ليه وانا نازله ادلع املا القلل.

وفى مرجع آخر [١٨] نرى تكملة الأغنية السابقة:

الزلعة كانت على راسى　　آبلنى محبوبى الآسى

وحط كاسه على كاسى　　وانا نازلة ادلع املا القلل.

أغنية أخرى صعيدية[١٩] :

يا حلوه يا شايله البلاص　　من فضلك دلى اسجينى

وأنا جلبى يحبك باخلاص　　جد ماحبك حبينى وجد ماودك ودينى.

أغنية أخرى[٢٠] :

إيجى جوليله ياجله　　حين توردى على الشفايف

والميه نازله بتروى　　والجلب جوه وشايف

شايف سلام المحبه　　من جلب مجروح وخايف

خايف اجوله يا جله　　عن التهاب العواطف

حلفتك انت ياجله　　الجلب مجروح وخايف.

ملحوظة: لقد شكل الفخارى الشعبى القلة بعدة تشكيلات حتى أنه أعطاها مسميات، والقلة رمز سبوع البنت، والإبريق رمز سبوع الولد، القلة رشيقة التشكيل والإبريق قوى التشكيل.

أغنية أخرى [٢١]:

يا بنات النيل الفين تحية　　والفين سلامات

ياصباح الخير فى البدريه　　فىّ آهات

ماشيين وصفوفكم مساويه　　فى كل الخطوات

ماليين بلاليصكم من الترعة　　م النيل شربات

بلاص بيكلم التانى　　ويقول حكايات.

ونذكر بعض الأمثال والحكم المرتبطة بالفخاريات وهى رموز ترتبط بعادات الشعب ومأثوراته منها:

لولا الكسورة ماكانت الفاخورة.

كان فى جرّة وطلع لبره.

اللى يشيل قربة مخرومة تخر على راسه.

ابريق وانقطع بزبوزه.

ما كل مرة تسلم الجرة.

نواية تسند الزير.

القلة المكسورة تعيش أكتر.

قالوا السبوع إمته قالوا القلة مندشة.

شايل طاجن ستى ليه.

اكسر وراه قلة.

اكفى القلة على فمها تطلع البنت لامها.

كل إناء ينضح بما فيه.

وربما تكون مثل هذه الأمثال صدى لتاريخ قديم فى حضارتنا الإسلامية فى الفخار الشعبى عندما كان الفخارى يكتب على الإناء بعض هذه الأمثال. ونشير إلى بعض منها، كتب على قلة: إذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها، فسرك بين الناس يعلمه الغيب، وكتب على زير فخارى موجود فى أحد متاحف العراق ما يلى:

أنا حبٌ للماء فىّ رواء وشفاء للشارب الظمآن

نلت هذا عند الكرام بصبرى يوم أُلقيت فى لظى النيران

ملحوظة: نسجل نصًا لابن الرومى يتساءل فيه: هل وظيفة الفخارى محصورة على عمل الجرة على العجلة دون التفكير فى الماء، ثم يقول إن الصورة الظاهرة إنما عملت كى تدرك الصورة الباطنة، وهنا يعتبر ابن الرومى سابقاً لمدرسة «الباوهاوس» الألمانية النشأة التى نسب إليها ضرورة أن يكون الشكل الفنى جمالياً ونفعياً فى الوقت نفسه.

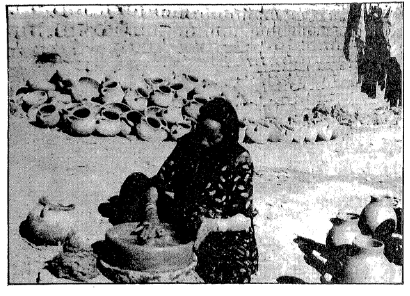
ملحوظة: ويشير **الخيام** فى رباعياته: مررت بالخزاف فى ضحوة، يصوغ كوب الخمر من طينة، أوسعها دعاً فقالت له هل أقفرت نفسك من رحمة!! وفى موقع آخر يقول: أمس أبصرت جارنا الخزافا يحيل الطين كيف شاء اعتسابا، ويكيل المقدار فيه جزافا ـ وكأنى سمعت بين يديه صوتاً يبكى ويدعو عليه ويك رفقًا ـ فأنت طين وماء لتذوقن عذابى عذاباً. والخبير فى هذا الفن يعرف كل كلمة ومعناها التقنى والفنى فى كل ما سجلته هذه الكلمات الرمزية المضمرة.



إناء شعبى «للطهى» مشكل على هيئة القطع الناقص له يدان، طوله ٣٤سم وعرضه ٢٧سم وارتفاعه ٩سم، من إنتاج قنا.

التنوع فى التشكيل الفخارى إحدى سمات الفنان الشعبى وتحقيق الجمالية والنفعية معًا مع دقة وإحكام التقنية: إنتاج فنان شعبى بمدينة قنا .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



سيدة تشكل الأوانى على عجلة دائرية صغيرة تذكرنا بالفخارى المصرى القديم الموجودة صورته بالبحث، والصورة أخذت من منطقة حجازه بمدينة قنا بالصعيد.

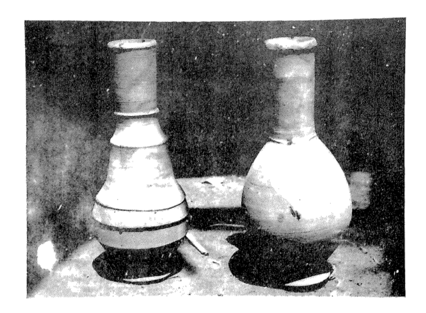
ويرى التحكم الواضح فى الأشكال المنتجة والكفاءة الرائعة فى صياغتها يدوياً دون آلة أو قوالب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



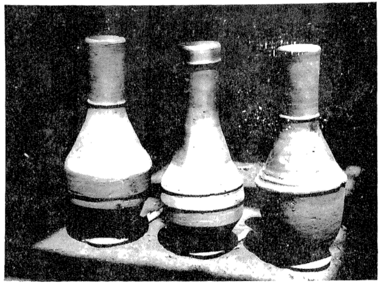
إناء للطهى له أربع أيد محكمة التشكيل بدون طلاء زجاجى وتبدو النسب الجمالية فى الشكل والأربطة فى الأيدى المناسبة لهيئة الإناء والتى ساعدت على عنصر الاستقرار والاتزان، منطقة قنا.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



تعددت أشكال القلل الشعبية ومسمياتها، فالتى على اليمين تسمى «ماكينة مسح» والتى على اليسار تسمى «بشكة»، مشكلتان على العجلة. إنتاج منطقة الفسطاط بمصر القديمة. العلاقة الجمالية موجودة بين الرقبة وجسم الإناء والمساحات المجزأة على سطح الأشكال.

مرجع : زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



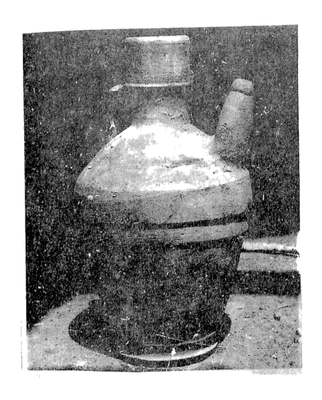
ثلاث قلل شعبية من اليمين قلة تسمى «حرملة»، وفى الوسط قلة تسمى «شارلستون»، وإلى اليسار قله تسمى «رصاص» شكلت على عجله الخزف: الفسطاط، وبها التنوع فى الشكل وعلاج السطوح بمهارة فائقة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



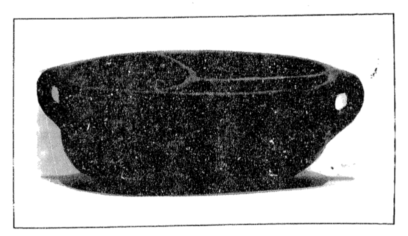
ثلاث قلل شعبية: من اليمين قلة تسمى «شيشة»، وفى الوسط تسمى «بطة»، وإلى اليسارقلة تسمى «بنورة»، والأشكال تشير إلى جماليات البناء وتقنية بارعة واستقرار واتزان، منطقة الفسطاط القاهرة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



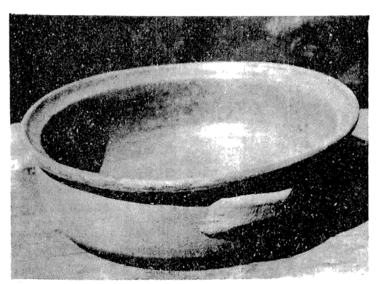
إبريق فخار يسمى «مجوز» مشكل على العجلة إنتاج منطقة الفسطاط بمصر القديمة يبدو من الشكل حس الفنان الجمالى فى الأجزاء المتناسقة سواء فى الجسم نفسه أو اليد أو فى الفوهة أو فى البزبوز وكلها صيغت باقتدار فى الأماكن المناسبة للبناء العام، والحزان الخطيان على الجسم مهمان وضروريان لعملية الاستخدام، من «قنا» .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



إناء للطهى له يدان ومقسم من الداخل إلى ثلاثة أقسام متباينة ومتنوعة وليس عليه طلاء زجاجى وجميع الأجزاء والمسطحات والتقسيمات تشير إلى حس فنى واضح وتلقائية جمالية وبناء شامل مكتمل وسيطرة على التشكيل، منطقة قنا بالصعيد .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



طاجن للفرن بأذنين، مطلى من الداخل بطلاء زجاجى قطره ٢٣,٥ سم وارتفاعه ٧سم منطقة الفسطاط بمصر القديمة - القاهرة، الشكل يوضح سيطرة الفخارى على التشكيل مع التحفظ على الوظيفة للشكل وجمال النسب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .

تمثال صغير الحجم يمثل الفخارى أمام عجلته اليدوية يشكل عليها بعض الإنتاجات الفخارية، والتمثال مصنوع من الحجر الجيرى الملون من أوائل الأسرة السادسة فى الدولة المصرية القديمة وقد سجل الفنان اسمه على التمثال «نى كاوانپو» والتمثال موجود فى المعهد الشرقى بشيكاغو تعبير واضح عن شخصية شعبية مصرية وجسم نحيل.

المرجع: "الخزف ومصطلحاته الفنية" للمؤلف.



الديك: رمز شعبى مهم فى مأثوراتنا الشعبية فهو الطائر الوحيد الذى يكون صوته صائحًا فى الفجر وشكله الجميل وطاقته السحرية عندما يذبح فى حفلات الزار وربما هنا يمثل شكلاً للشمعدان فى تعبير متقن وجمال محسوب لكل جزء من أجزاء الشكل.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.



شكل فخارى شعبى يمثل «السقا» يحمل عدته فى تكوين وبناء راسخ واتزان واضح مع احترام قانون الخامة.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.



شكل فخارى شعبى يمثل بائع العرقسوس حيث ركز الفنان على ضروريات وآليات البائع دون الاهتمام بأشياء أخرى وترك الفخارى بصمات الأيدى الدوارة على جسم الإناء لإكسابه تنوعاً وتغطية مساحة الجسم.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.



جوزة من الوادى الجديد من الفخار، طينة حمراء،
ارتفاع حوالى ٢٧سم، نسبة الأجزاء متوازنة.



دماسة من الفخار بها خطوط مرنة ساعدت على
تكامل البناء للشكل .



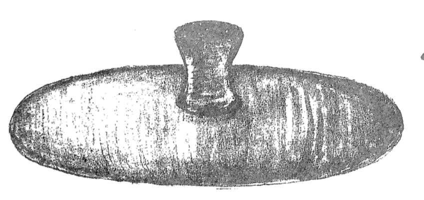
مبخرة من طين فاتح اللون محروق وبصمات زخرفية من أكسيد الحديد:
ارتفاع حوالى ١٥سم: إنتاج شعبى «من سيوة» اليد والجسم فى وئام
تصميمى جمالى محكم وممتاز.

ملحوظة: الأشكال مرجعها: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

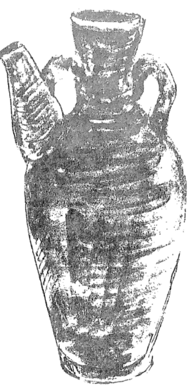




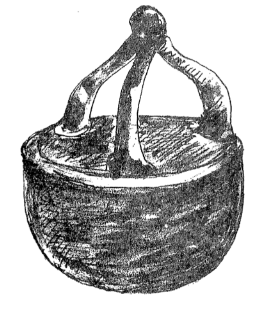
شكلان من الفخار الشعبى إنتاج «سوهاج» يستخدمان للطهى.
وسيطرة الفنان واضحة فى التشكيل على الخامة.



السجّا، من الوادى الجديد ٤٥سم × ٢٥سم عرضاً شكل القطع الناقص وسهولة حملها فى الترحال ونسبة
الفوهة وانحنائها يساعد على عملية الحمل.



إبريق فخارى من الشرقية ارتفاعه حوالى ٣٥سم
ووسطه حوالى ٢٠سم أسود اللون، نجح الفنان فى
موضع البزبوز واليد.



مبخرة من الوادى الجديد ارتفاع حوالى ١٣سم، شكل وظيفى وجمالى.



إناء فخارى من الشرقية، ربما لحفظ بعض المستلزمات
الغذائية، فى استدارة وحركة واتزان.

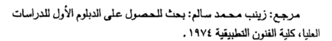


إناء صغير من النوبة: طينة فاتحة اللون ربما لمبخرة، فى نسب متزنه جمالية.

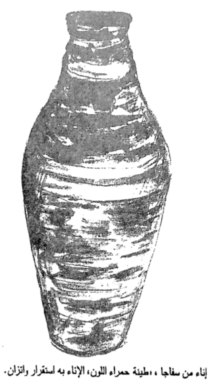
ملحوظة : المرجع : مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



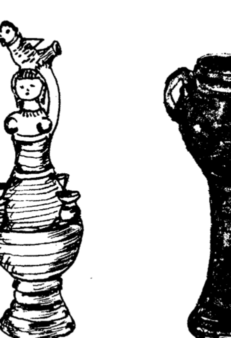
إناء فخارى للطهى بغطاء من منطقة قنا، الشكل والغطاء فى حبكة فنية جمالية نفعية متقنة.



مرجع: زينب محمد سالم: بحث للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



إناء من سفاجا ، طينة حمراء اللون، الإناء به استقرار واتزان.



كأس فخارى، محافظة الشرقية، ارتفاع حوالى ٢٧سم.

مرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



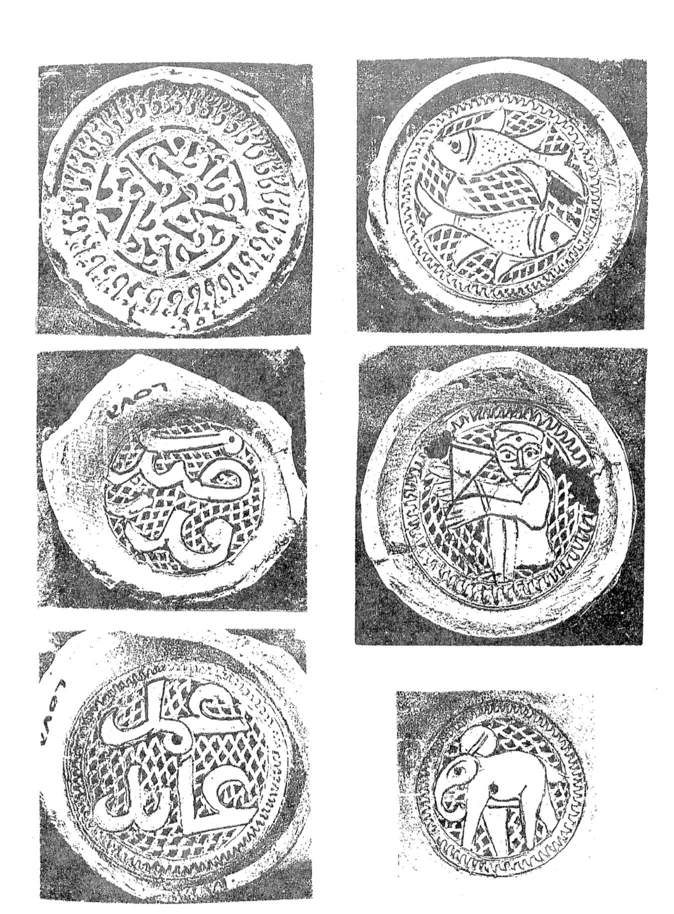
عروسة رشيقة من الفخار الشعبى تعبر عن رقصة من الرقصات

مرجع الفن الشعبى للمؤلف.



إبريق فخارى وعلى الأيدى حلقات إشارة إلى الاغنية المعروفة حلقاتك برجالاتك. الدقة ، والرشاقة والاتزان عناصر واضحة جلية.

مرجع: الفن الشعبى للمؤلف.



نماذج رائعة التشكيل لشبابيك القلل ويؤكد الفنان قدرته الفائقة على معرفة تامة بعلاقة التصميم والفراغ وتحوير الخط والكائنات وكذلك الهندسيات وتشكيلها الرائع ذى النغم الموسيقى والإيقاع والانسجام وعدم طغيان تصميم الأرضية أو الخلفية بالمقدمة.. المرجع: بيير أولمر، كتالوج بالمتحف الإسلامى.

الهوامش :

١- عبدالغنى النبوى الشال: **فلسفة الفن والتربية الفنية**: دار منفيس ١٩٥٦.

٢- عبدالغنى النبوى الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية: دار منفيس ١٩٥٦.

* الفخار هو خامة الطين الشعبية الخاصة، تشكل ثم تسوى فى النيران فى درجات حرارة محددة، وأما الخزف فيطلق على الفخار عندما يطلى بطلاء زجاجى ثم يسوى فى النيران أيضاً فيصبح لامعاً أو مطفيًا شفافاً أو ملوناً، وربما أن لفظ الخزف قد أطلقه لأول مرة المقريزى فى النجوم الزاهرة.

٣- دورا بلنجتن: **فن الفخار ـ صناعة وعلمًا**: ترجمة عدنان خالد وآخر، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٤.

٤- القرآن الكريم.

٥- عبدالغنى النبوى الشال: **الخزف ومصطلحاته الفنية**، دار منفيس ١٩٥٨، دار المعارف مصر، «لقد عثر على تمثال مصرى قديم لفخارى أمام عجلته يشكل الأوانى» ومصاحب للبحث».

٦- سعد الخادم: **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب ٤٨٨ من غير تاريخ.

٧- فاطمة حسين المصرى: **الشخصية المصرية** من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤.

٨- زكى محمد حسن: **فنون الإسلام**، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.

٩- بيير اولمرPierre Olmer **كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية** آنذاك «وقد غير الاسم الآن إلى المتحف الإسلامى بالقاهرة»، لفن شبابيك القلل ١٩٣٢، والكتالوج باللغة الفرنسية.

١٠- سعيد الصدر: **مدينة الفخار**، دار المعارف ١٩٦٠.

١١- رشدى صالح: **مؤتمر موجهى التربية الفنية** ـ وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

١٢- رشدى صالح: **الفنون الشعبية**، المكتبة الثقافية ٣٤، ١٩٦١.

١٣- فاروق خورشيد: **الموروث الشعبى**، دار الشروق ١٩٩٢.

١٤- عبدالسلام عبدالحليم عامر: **طرائق الحرف فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٥- صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

١٦- أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

١٧- حلمى عبدالرحمن: **المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية** ـ مرجع سابق ١٩٦٩.

١٨- عبدالغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الرابع.

١٩- عبدالغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الرابع.

٢٠- عبد الغنى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الرابع.

٢١- عبدالغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الرابع

مراجع البحث :

١- أحمد مرسى: **الأغنية الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

٢- بيير أولمر: **كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية لفن شبابيك القلل** بالفرنسية ١٩٣٢.

٣- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ـ وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

٤- دورا بلنجتن: **فن الفخار صناعة وعلماً**: ترجمة عدنان خالد وآخر ـ وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤.

٥- رشدى صالح: **الفنون الشعبية** ـ المكتبة الثقافية رقم ٣٤، ١٩٦١.

٦- رشدى صالح: **المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية** ـ وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.

٧- زكى محمد حسن: **فنون الإسلام**: مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.

٨- زينب محمد سالم: **الإنتاج الخزفى شائع الاستخدام فى مصر وكيف نحقق له طابعا شخصيا مميزا**، للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤

٩- سعد الخادم: **الفن الشعبى والمعتقدات السحرية**، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب رقم ٤٨٨ بدون تاريخ.

١٠- سعيد الصدر: **مدينة الفخار**، دار المعارف مصر ١٩٦٠.

١١- صفوت كمال: **الغناء الشعبى المصرى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤.

١٢- عبدالسلام عبدالحليم عامر: **طرائف الحرف فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

١٣- عبدالغنى النبوى الشال: **فلسفة الفن والتربية الفنية**، دار منفيس القاهرة ١٩٥٦.

١٤- عبدالغنى النبوى الشال: **الخزف ومصطلحاته الفنية**، دار المعارف مصر ١٩٥٨.

١٥- عبدالغنى النبوى الشال: **الفن الشعبى**، عالم الفكر، المجلد السادس ـ العدد الرابع.

١٦- فاروق خورشيد: **الموروث الشعبى**، دار الشروق ١٩٩٢.

١٧- فاطمة حسين المصرى: **الشخصية المصرية** من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

١٨- القرآن الكريم.

١٩- مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

٢٠- محمد يوسف الديب: **الفخار**، الشركة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

٢١- مها محمود النبوى الشال: **لعب الأطفال الفخارية والخزفية**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان ١٩٨٧.

دراسة تحليلية

الحُلىّ وأدوات الزينة

عند نساء جنوب مصر

لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة

سونيا ولى الدين

تنطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة الجنوب وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف المناطق الثقافية.

فمنذ بدء الخليقة والجمال دائمًا يرتبط بالمرأة؛ لأنها تمثل النصف الآخر من البشر، النصف الذى يبعث على السرور عند النظر إليها، لذا فطبيعتها تجنح دومًا إلى التجمل والتزين.

والمرأة منذ نعومة أظافرها تبحث عما يبرز جمالها وعما يجعلها فى أبهى صورة، فلجأت إلى أصداف البحر وثمار الأشجار والأحجار الملونة وعظام الحيوان لتنظم عقوداً وأقراطاً وأساور وراحت تنقشها بأناملها أو تصبغها بالصبغات. وبعد اكتشاف المعادن مثل البرونز والنحاس والذهب والفضة صنعت حلى المرأة من تلك المعادن وخاصة الثمينة منها.

وتدخل الرجل ليطوع لها المعادن الثمينة ويصبغها استرضاءً لها ويشكل لها من الحلى ما يبهرها ويزين وجهها وجيدها وصدرها ومعصمها وأصابعها؛ فظهرت الأقراط والعقود والأساور والحجول الذهبية والفضية ونقشت عليها وحدات زخرفية تتفق وعقائدها وسرائرها وتعبر عما يدور بخلدها فزاد إقبال المرأة عليها وارتبطت المعادن الثمينة بجمال المرأة وزينتها.

ونادراً ما نجد امرأة تخلو من حلية أو زينة، وقديماً كان العرب يطلقون على المرأة التى لا تتزين بالحلى «المرأة العاطل» أى المرأة التى لا تضع أى نوع من الحلى؛ أى أن الحلى أصبح اسماً مرادفاً للمرأة على مر الزمان.

ونبدأ فى هذه الدراسة ببعض المقتنيات التى تمثل نماذج من أدوات الزينة والحلى بمنطقة جنوب الوادى، ورغم انغلاق المرأة فى هذه البيئة إلا أننا نجدها ثرية بزخارفها وكثرة رموزها وتعدد الخامات التى صيغت منها الحلى مثل الذهب

والفضة والعاج والأحجار الكريمة، ولكل خامة من هذه الخامات الأبعاد الثقافية والعقائدية المتوارثة على مر العصور، كما أنها الخامات التى أهدتها البيئة لجماعتها لتشكلها حسب ما تراه متوافقًا مع فكرها الدينى والاجتماعى، كذلك أضفت الحضارات المتعاقبة على أبناء هذه الثقافة بعض الوحدات الزخرفية الراسخة فى تصورها ووجدانها وهو ما سنتناوله بالعرض والتحليل.

أولاً: أدوات الزينة

أهم ما فى هذه الأدوات المكاحل؛ لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها خاصة إذا كانت تلقى العناية الكافية، وعرفت المرأة المواد التى تستخدمها لتصنع منها مسحوق الكحل فحرقت اللبان الذكر وجمعت سناجه وعبأته فى زجاجات صغيرة أو آنية لها مرود مسحوب ناعم تمرره بين جفونها لتصبح العين كحيلة وأهدابها منتظمة، وللكحل فائدة كبيرة فى شفاء ووقاية العين من الأمراض حتى أن الأم تكحل عيون طفلها الصغير بعد ولادته بعد غمس المرود فى ماء البصل ومسحوق الكحل حتى تضفى على عينيه بريقًا وتمنع عنه الالتهابات التى تصادفه بعد ولادته نتيجة تعرضه للهواء الخارجى. ولقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام يكتحل بحجر الإثمد الأسود وأوصانا بالاكتحال به؛ لأنه من شأنه الحفاظ على العين من الالتهابات التى تشوهها، وهو أيضا يحافظ على جذور الرموش ويطليها. ومن المعروف أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان كحيلاً أهدب، وكانت المكحلة من بين الأشياء التى وجدتها فى خزانته بعد وفاته إلى جانب سيفه ذى الفقار وردائه.

وتفنن الصناع فى تشكيل المكاحل لأنها تحمل سر جمال المرأة وسحر عينيها، ووضعت كل بيئة رموزها على أوانى الكحل وخاصة الرموز الخاصة باتقاء شر العين الحاسدة. ولنستعرض بعض أشكال أوانى الكحل المصنوعة من العظم.

١ ـ مكحلة كوز ذرة

وهى من أسيوط، من خامة العظم وقد تم خرطها على شكل أسطوانة، ثم نحتها الصانع بيده. ويبلغ ارتفاعها ٧,٣سم وقطر قاعدتها ٢ سم. ولقد نحت الأسطوانة حتى قبل نهايتها بثلاثة سنتيمترات ليشكل من الجزء البارز فى القاعدة ورق نبات الذرة الذى يلتف بالكوز ونحت الجزء الغائر بخطوط رأسية وأفقية بحيث شكلت مربعات ١سم ×١سم بتقاطعها لتمثل حبات الذرة المتراصة بجوار بعضها على بدن الكوز نفسه وعلى ارتفاع ٣ سنتيمتراً من القاعدة، شق الأسطوانة أفقيًا إلى جزئين وقام بتجويف الجزء الأسفل ليكون وعاءً للكحل المسحوق، أما الجزء العلوى فقد نحته على شكل سن طويل يدخل داخل الجزء المجوف الذى بداخله الكحل ليكون مرود المكحلة، وشكل من القاعدة زهرة بست بتلات لترتكز عليها المكحلة.

ولقد تميزت هذه المكحلة بنسب غاية فى الروعة فجعل الجزء البارز من أوراق الذرة هو الجزء الأضخم ثباتاً للشكل العام وليخرج من بينها كوز الذرة رفيعًا رشيقًا وينحسر الجزء الأسفل لأوراق الذرة فيبدو كخلخال صغير تنفرج بعده القاعدة على شكل بتلات وقد جمع الفنان بين الانحسار وا' نراج بين أجزاء كوز الذرة ليخلق نوعًا من التضاد فى التشكيل العام الذى كان من شأنه إبراز جمال كل جزء على حدة.

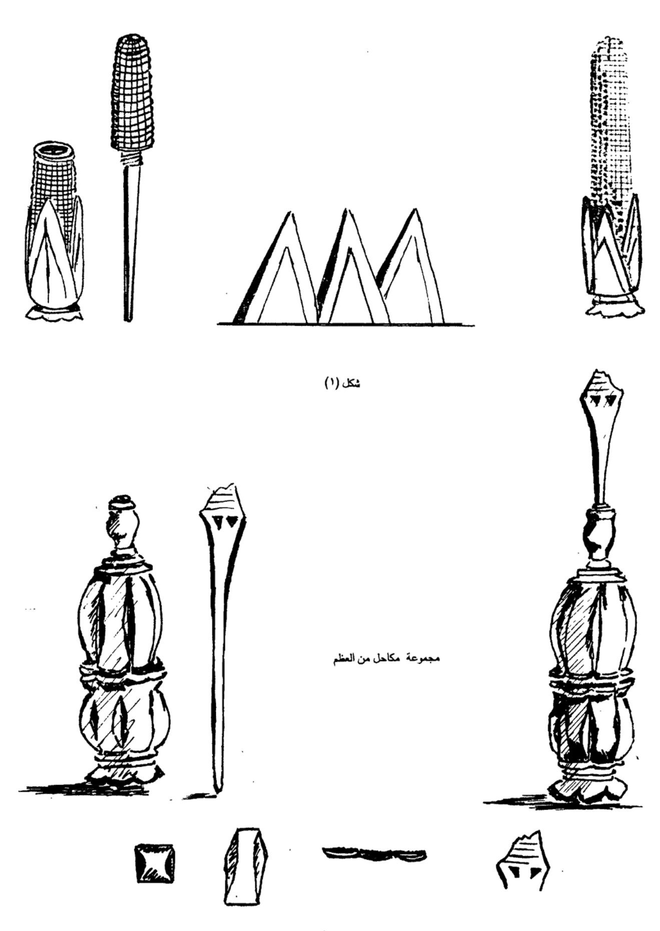
وجرد الفنان ورق الذرة على شكل مثلثات متتالية بدوران جسم كوز الذرة وتمثل المثلثات وحدة الأحجبة التى تقبل عليها المرأة بتلقائية وعفوية؛ لأنها ترد على شىء ما بداخلها وهو الحفظ والحماية من العين الحاسدة ـ ويحمل هذا النموذج رقم ١٠٢٣ بالمتحف شكل (١) .

٢ـ مكحلة دبابة

وهى مكحلة من العظم من أسيوط وقد نحتت على شكل ثلاثة أجزاء كروية متتالية متفاوتة الأحجام فالجزء الكروى السفلى يتلوه شكل كروى أكبر يفصل بينهم صفان من الفستونات التى تمثل بتلات زهرة والجزء العلوى الذى يشكل قمة المكحلة يتميز بالاستطالة قليلاً.

ونلاحظ فى هذا الشكل أن هناك دائمًا انحساراً يتلو كل كرة حتى نصل إلى القاعدة التى ترتكز عليها المكحلة لتكرر وحدة الفستونات مرة ثانية. أما المرود فنحت على شكل عصا رفيعة مدببة إلى حد ما وهى التى تغمس فى وعاء الكحل وتمرر بين الجفون. أما الأجزاء الكروية الشكل فقد تم تشكيلها على هيئة فصوص لتكون مستويات غائرة وبارزة وترتكز كل وحدة هندسية كروية على وحدة نباتية هى بتلات الزهرة.

وتكرار الشكل الكروى بأحجام مختلفة أعطى تنوعًا فى الهيئة العامة للمكحلة كذلك الغائر والبارز وتفاوت الانحسار فى الأجزاء المنتفخة فتارة تكون ضيقة من أسفلها وتارة تكون أوسع؛ مما أعطى أيضًا تنوعًا فى الشكل ولم ينس الفنان خلق نوع من الاتزان بترديد وحدات الفستونات فى أعلى وأسفل المكحلة.


شكل (١)

مجموعة مكاحل من العظم

شكل (٢)

ويذكرنا هذا الشكل بالأعمدة الفرعونية المنحوتة على رض هذه البيئة فالأعمدة الحجرية قاعدتها على شكل بتلات لزهرة، كما أنه أضفى إحساس الحجر على شكل العظم المنحوت من الجانبين مما يوضح تأثر الفنان بالبيئة الأثرية المحيطة به ورقمها بالمتحف ١١٢ صورة رقم (١) شكل (٢).

٣ ـ مكحلة سمكة

وهى من أسيوط من خامة العظم ويبلغ ارتفاعها ٩,٣سم وقطر قاعدتها ٢ سم، وقد تم نحتها على شكل أسطوانى مدبب من الطرفين لينفرج من أحد الطرفين ليشكل قاعدة ترتكز عليها المكحلة هى ذيل السمكة. وشقت أفقيًا عند نهاية رأس السمكة مع مراعاة البعد عن تشكيل الخياشيم وتم تجويف الجزء الأسفل ليكون وعاء للكحل ونحت الجزء التالى لرأس السمكة ليشكل منه قلاووظ لغلق الوعاء ثم نحت أكثر لتشكيل عصا المرود الذى يكون داخل الوعاء.

ويمتاز هذا الشكل بثراء فنى كبير مع دراسة ومعرفة كبيرة لأجزاء جسم السمكة ففى قمة التشكيل أحدث الفنان حفراً غائراً أفقياً ولونه باللون الأسود مما أعطى شكلاً طبيعيًا لفم السمكة وحفراً آخر على جانبى وجه السمكة على شكل دائرة بداخلها نقطة صبغها أيضًا باللون الأسود ووضع الزعانف على الجانبين وعلى ظهر السمكة مستطيل طويل مقسم إلى عدة مستطيلات صغيرة وملون أيضاً بالأسود.

والسمكة وحدة معروفة منذ بدء الخليقة ولها أبعاد ثقافية فى جميع العصور والحضارات.. ويتميز هذا الشكل بالتردد فى الخطوط الصغيرة وخط تحديد نهاية الرأس الذى يتميز بالاستدارة التى تردد دوران العين وفتحة الفم مما أعطى تكاملاً للشكل العام نتيجة توزيع شكل الخطوط والدوائر بوعى فنى كبير، وللسمكة فى التراث الشعبى أبعاد ثقافية واسعة على مر الحضارات المتلاحقة التى مرت بهذه البيئة، ففى الفرعونية قدس المصريون القدماء السمكة، وصنعوا لها التماثيل الصغيرة والتمائم: «احترم قدماء المصريين السمك حتى أن النوع المسمى بالبلطى كان يعبد فى مدينة إسنا وحنطوا كثيراً منه» [١] ويقول زين العابدين فى كتابه المصاغ الشعبى أيضًا نقلاً عن أنطون ذكرى أنه لما انتشرت النصرانية فى مدينة الإسكندرية كانت اللغة اليونانية اللغة الرسمية فأدى ذلك إلى انتشار تلك اللغة فكانوا يسمون السمكة «اكثيث»، وهذا اللفظ استنتج منه باليونانية أن حروفه فيها رمز لخمس كلمات [٢] يونانية تتركب منها جملة «يسوع المسيح ابن الله المخلص» ـ كما أنه يوجد فى قبور روما كثير من صور الأسماك الصغيرة المصنوعة من الخشب والعظم وكان كل مسيحى يحمل سمكة أمارة للتعارف بينهم خوفًا من الوثنيين الذين كانوا يضطهدونهم ويقتلونهم» [٣].

وفى تفسير ابن سيرين للأحلام أن دلالة السمكة هى التفاؤل بمجىء الرزق الوفير خاصة إذا كان السمك حيًا. وتنتشر أيضًا السمكة فى النوبة كرمز للنسل الوفير فلا تخلو منها حجرة عروس.

صورة (١) شكل (٣).

٤ـ مكحلة زهرية

وهى من العظم من أسيوط ويبلغ طولها ٧,٦سم وقطر القاعدة ١,١سم، ولقد تم خرطها على شكل أسطوانى لينفرج من الطرفين على شكل استدارة يحققه من أعلى فتحة المكحلة ومن أسفل القاعدة ـ كما أن الفنان نحت الجزء العلوى فى شكل أسطوانى مدبب من الطرفين وهى يد المرود ليرد على الجزء السفلى فخلف اتزاناً للشكل. وتم تجويف الجزء الأسطوانى الأوسط ليكون وعاء للكحل.

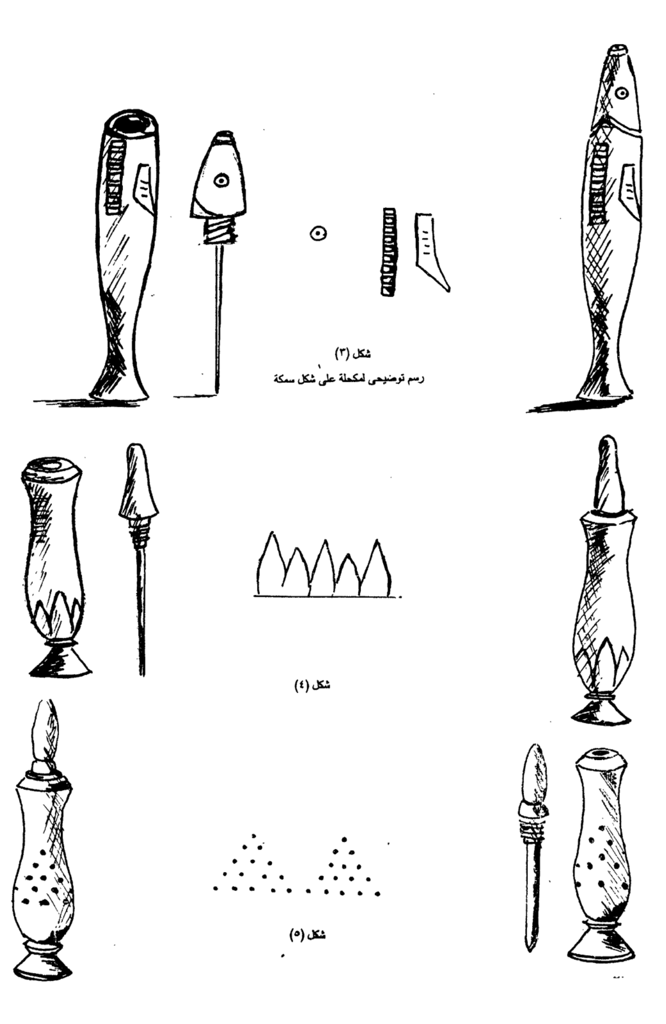
كما أننا نرى الانحسار الشديد للأسطوانة فى الجزء الأسفل والانفراج الشديد للقاعدة مما أحدث تضاداً فى التشكيل أبرز كل جزء على حدة وأعطى رشاقة لجسم المكحلة. ولقد زينها الصانع بحفره على السطح مثلثات غير محددة فبدت وكأنها سلسلة من الجبال لونت باللون الأسود ـ كذلك استخدم التضاد اللونى فى استخدامه للون الأسود مع لون العظم الأبيض العاجى وهو اختيار موفق؛ مما أعطى قيمة فنية عليا للقطعة. ونلاحظ تأثير البيئة المحيطة على الصانع فى وضعه منظر الجبال فى قاعدة المكحلة فهى تملى عليه شكلها ـ ورقم القطعة المتحف ١٠٢٦.

صورة رقم (١) شكل (٤)

٥ـ مكحلة زهرية

وهذا شكل آخر للزهرية من أسيوط فهى أسطوانة لها قاعدة تمثل قاعدة الزهرية وهى من أدوات الزينة عند نساء أسيوط ولونها عاجى محلى بالنقط السوداء. وتكون النقط فى مجموعها شكل الحجاب المثلث المعروف.

والأسطوانة تضيق من أعلى لتنتفخ من أسفل لتحتوى مسحوق الكحل وهنا توافق تام للشكل مع الوظيفة ومن أهم عناصر نجاحها .. وينحسر الجزء الثانى لينفرج عن قاعدة تساوى الجزء العلوى عند فتحة المكحلة وهذا الانحسار والانفراج به تضاد تشكيلى رائع أبرز جمالها، وهناك أيضًا



شكل (٣)

رسم توضيحى لمكحلة على شكل سمكة

شكل (٤)

شكل (٥)

تضاد لونى فى استخدام الأبيض مع الأسود، وهذا التنوع فى توزيع الانفراج والانحسار والتضاد التشكيلى واللونى مجرد من الملل عند النظر إلى القطعة.

وهناك أمثلة لهذا النموذج فى السويس؛ مما يدل على انتشار الوحدة الزخرفية فى ثقافات مختلفة رغم اختلافها وهذا إن دل على شىء إنما يدل على أنها ثقافة تنبعث من بوتقة واحدة، ورقم القطعة بالمتحف ١٠٦٠.

صورة (١) شكل (٥)

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس

تبدأ زينة الرأس من الشعر فاستخدمت المرأة الكثير من الحلى للزينة مثل الأمشاط الصغيرة والشبكات المطرزة بالخرز والعقوص المحلى بالحرفيات المذهبة والفضية والسلاسل والأحجبة الفضية والذهبية التى تحمل العديد من الرموز التى تقيها شر الفكر والصداع والهم. وكذلك لتقيها شر العين الحاسدة، ونستعرض هنا بعض حلى الرأس من الأمشاط والأحجبة الفضية التى استخدمتها نساء الجنوب لهذه الأغراض.

١- **مشط فضة** أو هو بالأصح غطاء لمشط من الفضة وهو من أسيوط وهو يعتبر من الحلى الخاصة بزينة العروس ويشبك به الشعر من أحد الجانبين ومحلى بالفصوص الزرقاء الفيروزية ويبلغ طوله ١٢سم وعرضه ٦سم وبه عدد ١١ دلاية ستة منها كبيرة عبارة عن عملات وخمس دلايات صغيرة ليست بها نقوش، وهذه القطعة من طراز الشفتشى وهى أسلاك رفيعة تشكل على هيئة وحدات نباتية قريبة من الفن الهندى وخاصة وحدة الكشمير والأسلاك الرفيعة تشكل داخل إطار عام على شكل ورقة شجر لها مركز تنطلق منه الأسلاك وفى هذا المركز فص فيروزى.

وقد قسم الصائغ الشعبى مساحة المشط إلى ثلاثة أجزاء بينها فاصل عرضى كل جزء منها يضم ثلاث وحدات نباتية - وهى وحدات تعلوها وحدات أخرى عددها سبع؛ ثلاث منها على كل جانب تتوسطهم وحدة آدمية على شكل قلب طوعت فيه الأسلاك المعدنية ليأخذ طراز الشفتشى ويعلو الست وحدات العليا على الجانبين حبات مثبتة فى أعلاها فبدت وكأنها تاج. ويتدلى من جسم المشط دلايات وهى عبارة عن عملات معدنية قديمة مؤرخة بتاريخ (١٨٧٥) والعملة لها وجهان أحدهما عليه صورة للخديوى عباس حلمى بزيه العسكرى والطربوش وتحيط بصورته هالة من النقط، مما أعطى للصورة هيبة وحفر الاسم باللغة الفرنسية Abbas Helmy حول الرأس، أما الوجه الآخر للعملة فعليه كلمة يحيا الخديوى Vive Lekiedive ١٨٣٥ ويحيط باسم الخديوى باقة من الزهور التى تشبه اللوتس وهى قريبة أيضاً فى شكلها من الباقات اليونانية التى تحيط برؤوس الملوك ويتضح من هذا الشكل توارث العملات القديمة للجوء البعض لبيع حليهم القديمة واستبدالها بالحديثة فاستخدمها الصائغ فى عمل الحلى وهو شكل ثرى بوحداته الزخرفية التى تجمع بين الوحدات الآدمية والنباتية والكتابية وندرة العملات الموجودة فيها. ورقمه بالمتحف ٣٢٢ صورة (٢) شكل (٦).

٢ - الأحجبة

ومن حلى الرأس أيضاً الأحجبة التى تشبك فى الطرحة أو منديل الرأس بمشبك، وعادة ما تحمل هذه الأحجبة آيات قرآنية أو لفظ الجلالة أو كلمة ماشاء الله أو وحدات زخرفية لها أبعاد ثقافية ودينية قديمة - وتنتهى دائماً بجلاجل تحدث أصواتاً عند اصطدامها ببعضها وهذه الأصوات أيضاً لها بعد ثقافى سنتناوله بالعرض.

حجاب دندش

وهو حجاب من طراز الشفتشى من بنى سويف وهو من حلى النساء ويعلق على جانبى الرأس للوقاية من الحسد ووظيفته لفت النظرة الحاسدة عن جمال الوجه وهو من معدن الفضة، ويتميز بالوحدات النباتية والهندسية - أما النباتية فهى عبارة عن ورق شجر وأفرع ملتوية والهندسية عبارة عن معينات استعان بها الصائغ لتثبيت الوحدات النباتية كلحام وأخذت فى نفس الوقت أشكالاً نباتية مجردة وهى مرصوصة بشكل انسيابى مما أضفى شكلاً للنبات كأن به ميلاً، والحجاب مستطيل الشكل طوله ٤سم ×٢,٥سم، وارتفاعه الكلى من المشبك حتى نهاية الدلايات ٩سم.

ويقول زين العابدين فى كتابه المصاغ الشعبى فى مصر عن بترى أن أصل تسمية شفتشى Net Work أنها يبدو أنها تشف عن الشىء ويرجع هذا الطراز إلى مصر الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة وكذلك إلى العصر القبطى كما وجد فى القرن السادس الميلادى فى سورية قرط مشغول بنفس الطريقة. (٤) وتتجمع كل هذه الأسلاك الرفيعة داخل إطار سميك وجداره مزين ببروزات على شكل نقط بارزة ويتدلى من قاعدته سبع زرات تتدلى من سبعة مراود تحمل حرفيات على شكل قلب ما عدا الوسطى فهى مستديرة وصغيرة الحجم.

أما الجزء العلوى الذى يشكل العلاقة فهو يبدأ من الجانبين حيث يوجد مدوران من المعدن السميك مثل الجدار وهى تشبه القلاووظ ويركب فيها حلقات متتالية حتى القمة وهى عبارة عن أربع حلقات مفرغة يربط بينها أقراص مصمتة عددها أربعة أيضًا حتى تصل إلى القمة لنجد قرصًا فضيًا مصمتًا ملحومًا فى ظهره حلقة يحملها مشبك ليثبته الحجاب فى الطرحة.

وهذا الحجاب يتمتع بعناصر جمالية من ناحية النسب ومن ناحية الوحدات الزخرفية فجعل الفنان من المشبك والحلقة التى تليه مع الخط الأوسط لزخارف الشفتشى والحرفية المستديرة الصغيرة محوراً رأسيًا وزع على جانبيه بالتماثل الوحدات الزخرفية على الجانبين، وأحدث تماثلاً أيضًا فى توزيع الحرفيات فثلاث على كل جانب على شكل قلوب والوسطى مستديرة.

ونلاحظ العدد ٧ فى عدد الدلايات، وللرقم ٧ بعد ثقافى ودينى بعيد فالسموات سبع والأرض سبع والأيام سبعة.. واليوم السابع هو اليوم الذى استوى فيه الرب على العرش بعد خلق السموات والأرض فهو رقم مرتبط فى الوجدان الشعبى بالكون وبقصة الخلق وقدرة الله العظيم. والرقم الفردى عامة رقم محبوب شعبياً لأنه يدعو إلى الفردية والتوحيد.

ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨. شكل (٦) صورة (٣).

حجاب دندش

هو حجاب من بنى سويف تضعه النساء كحلية وطلسم أيضاً ضد العين على أحد جانبى الرأس وهو من معدن الفضة والفصوص الزرقاء ولكنها مفقودة نظراً لقدم هذا الحجاب خاصة وأنه مستعمل.

وهو حجاب مستطيل طوله ٣,٤سم وعرضه ٢,٤سم ويبلغ ارتفاعه من العلاقة حتى نهاية الجلاجل ٨سم، وقد استخدمت فيه طريقة الشغل بالأسلاك الرفيعة الملفوفة فى هيئة دوائر متراصة بجوار بعضها بحيث تملأ فراغ المساحة المستطيلة وعدد الدوائر ٦×٤ بحيث يبلغ عدد الدوائر به ٢٤ دائرة صغيرة فى ٤ صفوف يتوسطهم عرضياً ثلاثة فصوص مثبتة بين الدوائر داخل بيوت صغيرة ويتدلى من قاعدته خمسة جلاجل تتدلى من حلقات مثبتة فى القاعدة باللحام - أما العلاقة فهى عبارة عن أربع حلقات على كل جانب تخمسها حلقة التعليق التى يركب فيها المشبك.

وتظهر براعة الصانع فى هذه القطعة التى تحتاج إلى صبر ومهارة وإتقان فى لف وتجميع الأسلاك فى دوائر صغيرة يبلغ قطر الواحدة منها ٤مم ووظيفة هذا الحجاب تكمن فى الدندشة التى يوجد عليها الحجاب وفى صوت الصليل الذى تحدثه الجلاجل للفت النظر عن الوجه علاوة على اللون الأزرق الذى يخطف البصر. واللون الأزرق لون معروف بسيادته على ألوان الطيف وأقواها ظهوراً عن باقى الألوان لهذا فاللون الأزرق لون يخطف البصر ويشتت نظرة الحاسد. ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ صورة (٤) شكل (٨).

حجاب دندش

حجاب من أسيوط من حلى النساء للرأس وهو مثلث الشكل من طراز الشفتشى ويتكون من إطار سميك حروفه ليست حادة ولكن بها استدارة يتجمع داخل هذا الإطار سلوك رفيعة وهو يقوم على نسبة التثليث أى أنه مقسم بنسبة الثلث إلى الثلثين، أما الجزء العلوى فهو من أسلاك رفيعة تنطلق من القمة إلى قاعدة هى بداية الجزء السفلى للشكل.

وفى الجزء الثانى السفلى تنطلق الأسلاك من مركزين لتتقابل عند جدار دائرى الشكل. ويملأ الجزء الفارغ عند حافتى القاعدة أسلاك ملفوفة لملء المساحة.

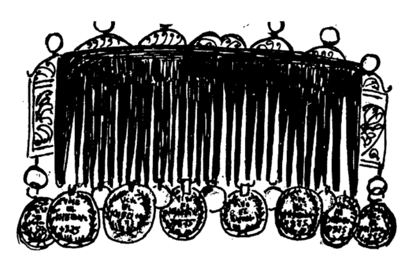
ويتضح من الشكل (أ) وهو صدر الحجاب وجود ثلاثة فصوص تشكل فى مجموعها مثلثًا يردد الشكل العام للحلية مما أضفى عليها اتزاناً وتوافقًا فى الشكل العام. وبه أيضًا تردد لمركز الدائرتين وعند بداية الجزء الثانى ثلاث دلايات جلاجل تشكل ثلث الجلاجل السفلى أيضاً - حيث إن عددها ٩. ونلاحظ هنا أن الصانع استخدم تقسيمة التثليث فى العدد والمساحة مع عدد أضلاع المثلث بحيث خلق تناسبًا وتوافقًا للشكل مما أعطى راحة للعين.

والعدد ثلاثة له بعد مسيحى مهم هو الثالوث المقدس كذلك فالعدد ٩ يشكل عدد عناصر الدنيا التسعة وكثرة الجلاجل تعطى صليلاً محبباً للمرأة يعبر عن أنوثتها، كما أن من شأنه إبعاد الشياطين والأرواح الخبيثة لأنها تزعجها. ورقم النموذج بالمتحف ٣٠٤ صورة (٤) شكل (٩).

زينة الوجه

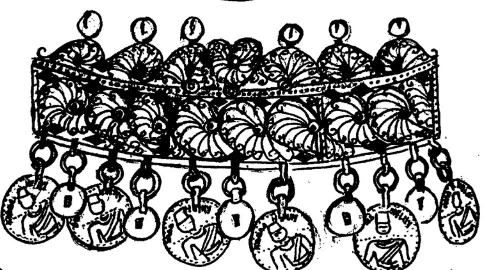
الأقراط

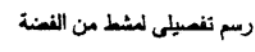
بما أن الوجه هو الجزء الظاهر فى المرأة الشرقية عامة وسكان الجنوب؛ لذا عمدت المرأة إلى زينته بأشكال وأنواع متعددة من الأقراط لتزيد من أنوثتها وبهاء وجهها مثل الأقراط بأنواعها الدلاية والمشبك.





ظهر المشط وظهر حلية المشط




رسم تفصيلي لمشط من الفضة









تفصيلات لبعض الوحدات الزخرفية فى المشط

شكل (٦)

- حلق مخرطة

وهو لزينة الوجه للمرأة من بنى سويف وهو من الذهب القشرة ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق تمرير مشبك الحلق فى ثقب شحمة الأذن. ويعتبر من ضمن شبكة العروس ويتميز هذا القرط بعدة وحدات زخرفية مثل الهلال والفستونات، وعلى جسم الحلق خطوط تشبه أشعة الشمس التى تحدد سعة الفستونات وينتشر هذا الطراز فى وجه قبلى وبحرى والقاهرة والجيزة، طوله ٥ سم وقطره ٣,٥سم.

وهذا الطراز من الأقراط له قوالب خاصة يصب فيها وحدة الهلال وحدة منتشرة فى الوحدات الزخرفية الشعبية لأبعاده الثقافية التاريخية والدينية القديمة؛ فالهلال وجه من أوجه القمر الذى كان معبوداً فى الديانات القمرية القديمة حتى أنها تتخذ فى بعض الثقافات مثل النوبة كوحدة لشفاء النساء من بعض الآلام لارتباط الدورة القمرية بالدورة الشهرية للمرأة. وهو طلسم ضد العين خاصة إذا كان من الفضة. لتشابه لون الفضة مع ضوء القمر. وهو معتقد راسخ فى الوجدان الشعبى عامة، ورقمه بالمتحف ١٠٠ صورة رقم (٥) شكل (١٠).

قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان

هو أيضاً من حلى النساء لزينة الوجه فى أسيوط ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس لونه أبيض عاجى وهو يتكون من جزئين يتصلان بحلقة معدنية خفيفة. الجزء العلوى منها على شكل وحدة نباتية هى زهرة اللوتس أما الجزء السفلى فعبارة عن وحدة هندسية عبارة عن دائرة غير مكتملة تتوسطها وحدة حيوانية هى الجعلان ويبلغ طوله ٤,٦سم وعرضه ٢,٦سم. وخامة العظم مادة يسهل تشكيلها باليد عن طريق سنون الحفر وتبدو شكل زهرة اللوتس وكأنها نحتت من الحجر مما أعطى قيمة فنية عليا. والدائرة المحيطة بالجعلان مزينة بحفر على شكل خطوط مائلة أعطت الاستدارة للشكل.

ويلاحظ فى وحدات هذا القرط أثر البيئة الأ ثرية على الصانع فهناك فى الجنوب الآثار والرموز الفرعونية تملأ السمع والبصر وتتغلغل داخل إنسان هذه البيئة وزهرة اللوتس كانت تزدان بها تيجان الأعمدة فى مصر القديمة. وكان يعتقد قديماً أن زهرة اللوتس هى الزهرة التى خرج منها إله الشمس، كما أنها ارتبطت أيضاً بأساطير نشأة الخلق؛ لذا فقد زرعها المصريون القدماء فى حدائقهم وقدموها لضيوفهم.

أما الجعلان فكان عبارة عن دويبة كالخنفساء تكثر فى المواضع الندية وكان الكهنة يستخدمونه فى تطبيب المرضى بعد نزع أجنحته(٥) ورأسه ووضعه فى الزيت المغلى بعد إضافة دهن دافئ وماء إليه ويقدم للمريض فيشفى من الحمى؛ لذا فالجعلان كان واهباً للحياة وقاهراً للأمراض ويدل هذا القرط على تأثر الفنان بالبيئة التى يعيش بداخلها.. صورة (٦) شكل (١١).

- حلق زهرة

وهو من العظم من أسيوط لزينة الوجه للنساء ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس صفيح لونه أبيض عاجى والحلق عبارة عن وحدة نباتية تمثل الزهرة، والزهرة لها خمس بتلات وهو عبارة عن ثلاثة أدوار من البتلات وكل دور خمس بتلات تضيق فى كل دور حتى تصل إلى نواة الزهرة والنواة أربع بتلات صغيرة - والبتلات كلها حروفها مسننة وقطر الزهرة يبلغ ٢,٣سم وتم عملها بالحفر. وهذا التردد مع تنوع المساحة فى حجم البتلات أضفى مرحاً على الشكل العام للحلية وهى تعبر عن إنسان هذه البيئة المحب للحياة ورقم هذا المقتنى ١٠٢٥ شكل (١٢) صورة (٦).

زينة الرقبة والصدر

وتتمثل زينة الرقبة والصدر فى الكردانات والسلاسل والدلايات وتتضمن وحدات الزخرفة الشعبية العديد منها وأغلبها له أبعاد ثقافية اعتقادية خاصة الأحجبة والحمائل.

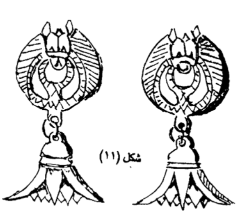
دبوس زهرة

وهو من حلى النساء فى أسيوط وهو يشبك على الكتف أو فى الصدر على الثوب للزينة لونه عاجى.

وهو عبارة عن وحدة نباتية مثل عباد الشمس ويحملها فرع مائل تخرج منه ورقتا شجر من الجانبين وله دبوس مشبك لشبكه فى الثوب. ويمكننا أن نجد مثيلاً له فى منطقة النوبة وهى ثقافة مجاورة لها تقريباً.ويتم تشكيل العظم بسنون خاصة به نظراً لسهولة تشكيله وهى زهرة تنتشر فى الجنوب ويستخلص منها زيوت للطعام لفائدته الغذائية - ولقد استخدم الصانع محاور متعامدة مثل تعامد ورق الشجر على الأخرى ويخرج من زاوية التعامد الوحدة النباتية الرئيسية وهى الزهرة؛ فشكلت بذلك ورقتا الشجر إطار زاوية تحيط بالزهرة مما أبرز جمالها وشد النظر إليها. صورة (٦) شكل (١٣).

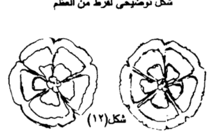
كردان هلالى

من سوهاج وهى حلية موروثة ومعروفة منذ



شكل (١١)

شكل توضيحي لقرط من العظم



شكل(١٢)

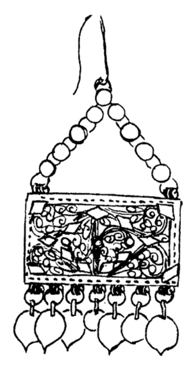
رسم توضيحي لحلق زهرة من العظم



شكل (٨)

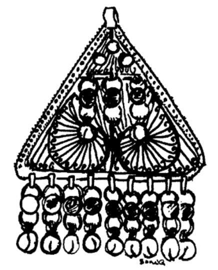
رسم توضيحي لحجاب

رأس طراز شفتشي



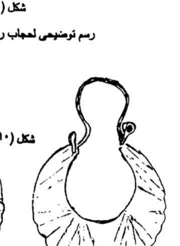
شكل (٧)

رسم توضيحي لحجاب رأس طراز شفتشي



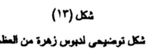
شكل (٩)

رسم توضيحي لحجاب رأس طراز شفتشي



شكل (١٠)

رسم توضيحي لحلق شكل مخرطة



شكل (١٣)

شكل توضيحي لدبوس زهرة من العظم



القدم فى المجتمعات الزراعية المصرية، تضعه النساء حول الرقبة ليتدلى الهلال على الصدر وهو يقدم كشبكة للعروس وهو من الذهب القشرة ومحلى بفصوص زرقاء فيروزى، والأهلة تتدلى من شريط جروجران أصفر داكن Ochre . ويحمل هذا الكردان العديد من الوحدات الزخرفية منها نباتية مثل الزهور والفروع، والهندسية مثل الهلال والدائرة وأنصاف الأسطوانات والكتابية موجودة على العملات التى تزين الأهلة مثل «ضرب فى قسطنطينية ١٢٢٣»، «السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان». وتنتشر هذه الحلية عامة فى الوجهين القبلى والبحرى والقاهرة والجيزة. والعلاقة التى من القماش الأصفر السميك مثبت عليها ١٨ قطعة تشبه الأسطوانات وتسمى «قرن صنيبرة»، ولها حواف مبططة مثقوبة للتثبيت بالخياطة على القماش، وفى نهاية كل قطعة حلقة يتدلى منها عملة من النحاس الأصفر المطلى بالذهب وهى ترمز للعصر العثمانى والشريط مثنى من منتصفه ومقلوب على شكل (٧) ومثبت على الثنية وحدة زهرة يتدلى منها عملتان وفى منتصفهما حلقة تحمل وحدات الأهلة (٦).

وهما هلالان الأعلى أكبر من الأسفل والكبير البعد بين طرفيه ٩,٥سم يتدلى منه تسع عملات ينصفهم حلقة أخرى تحمل الهلال الأصغر والبعد بين طرفيه ٦سم ويتدلى منه أربع عملات تنصفهم حلقة أيضاً تحمل وحدة زهرة. والزهرة الأخيرة أساسها محوران متعامدان وبين كل ضلعين من أضلاع التعامد بتلتان للزهرة بحيث تشكل فى مجموعها زهرة بثمانى بتلات مركزهم فص أزرق، ويتدلى من هذه الزهرة ثلاث عملات السفلى منهم كبيرة وتسمى العملات غوازى وهى تحمل الطابع العثمانى واسم السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان عام ١٢٢٣ ـ ونجد توقيع السلطان محمد خان الخامس ـ وفى الغالب هو حفيده ـ على كسوة مقام سيدنا إبراهيم عليه السلام عام ١٣٢٧، وإن دل هذا على شىء إنما يدل على حرص الفنان الشعبى على استمرارية العصور الذهبية الأولى للبذخ والترف ولإضفاء قيمة تاريخية للحلية رغم أنها من النحاس المطلى بالذهب، ولكنه استعاض عن ذلك بالقيمة الفنية، كذلك نجد الأهلة من طراز الشفتشى فشكل الأسلاك الرفيعة على شكل وحدات فروع نباتية وجعل لها إطاراً هلالياً يحيط به مثلثات متتالية بارزة. ولم ينس إضافة الخرز الأزرق الحافظ من الحسد فوزعه على جسم الأهلة فيوجد منها خمسة على الهلال الكبير وثلاثة على الهلال الصغير وواحدة فى الزهرة بحيث شكلت فى مجموعها مثلثاً قمته إلى أسفل فأصبح حجاباً مستتراً، كذلك يلاحظ العدد الفردى للفصوص.

كذلك نلاحظ أن أساس الزهرة محور صليبى، وهى وحدة قبطية نراها تزين بعض جدران الكنائس القديمة، كذلك وجدت هذه الزهرة على الأبواب فى الكنائس القديمة والأديرة وهى من وحدات الحديد المشغول Fer Forge وهذا الشكل غنى برموزه المتوارثة من عصور مختلفة القبطى والإسلامى، وذلك لأن الوحدة الزخرفية حرة لا ترتبط بجنس ولا دين ولكنها تعبر عن موروثات قديمة راسخة فى وجدان الجماعة الشعبية. وتحمل هذه الحلية رقم ٩٩٤ بالمتحف صورة (٧) شكل (١٤).

دلايات الأحجبة

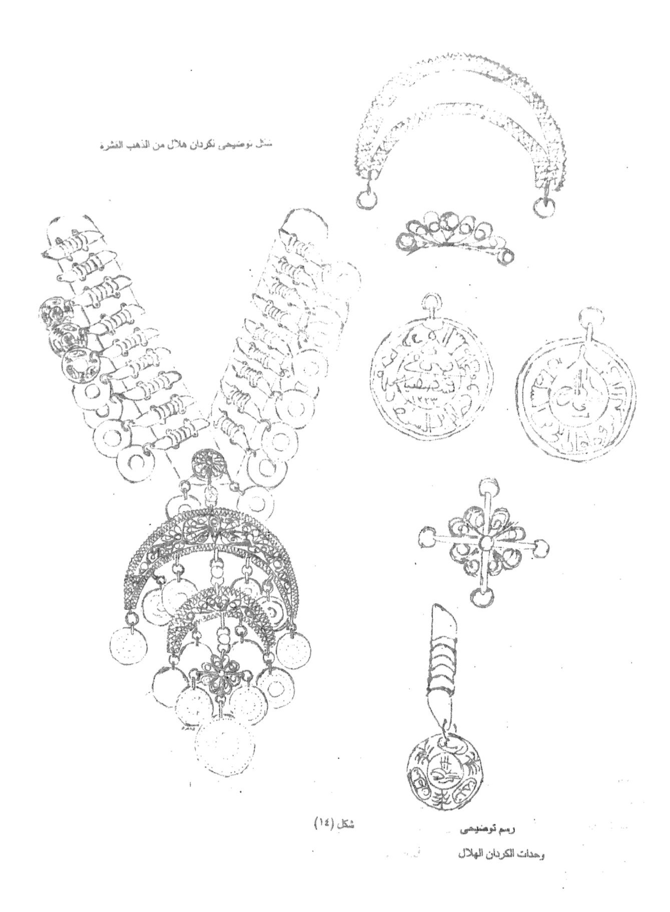
للأحجبة والحمائل بعد ثقافى واسع المدى وكذلك لها أبعاد تضرب جذورها فى أعماق التاريخ.

فعندما نشأ الإنسان بين أحضان الطبيعة أخافته بعض مظاهرها وهدأته بوضعها، فتعامل مع هذه الظاهرة بحذر شديد ولجأ إلى الاحتماء إلى التعاويذ والأحجبة اتقاءً لشرها ودرءاً للعين الحاسدة. ولقد ارتبطت فى ذهنه التشكيلات بأنواع الخوف والمرض فوضع لنفسه رموزاً صنعها حسب ما يراه مناسباً لأنواع الخوف والمرض. فأصبحت تلك الرموز ناموساً لحياته، ومن ثم نشأت الأديان الأولى التى قامت على الطقوس ثم المعابد التى خرجت منها فنون الأداء الحركى وفنون المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية التى تركت لنا وحدات زخرفية لاحصر لها على مر الزمان.

وخاف من المرض فاستخدم بعض الأحجار التى اعتقد أن لها قوة خاصة فى الشفاء وخاف من الأرواح الخبيثة فلجأ إلى أشكال ترمز إلى آلهته التى يعبدها ليحملها ويحتمى بها وعندما ظهرت الكتابة لجأ إلى كتابة التعاويذ أو الآيات أو لفظ الجلالة لتكون ملاصقة لجسده لتحميه مما يخيفه. والأحجبة التى سنعرض لها فى هذا البحث تحمل بعضاً من المقدسات القديمة التى ظلت راسخة حتى يومنا هذا فى تصور الجماعة الشعبية.

الحجاب الهلالى الصليبى

هو عبارة عن وحدة هلال يتدلى منه صليب من أسيوط وهى دلاية للصدر تطقها النساء فى سلسلة من الفضة حول الرقبة لتتدلى على الصدر فتكون قريبة من القلب فتضفى عليه سكينة واطمئناناً حتى أن بعض الأحجبة فى ثقافات أخرى تسمى «حجاب جلب» أو حجاب قلب مثل الشرقية والحجاب للسيدات المسيحيات ويحمل شكل الصليب وهذا



شكل توضيحي لكردان هلال من الذهب العشرة

شكل (١٤)

رسم توضيحي

وحدات الكردان الهلال

الشكل قائم على محاور رأسية وأفقية لها اتزان من نوع خاص أضفته الجلاجل المعلقة على طرفى الهلال ثم طرفى الصليب الأفقى ثم فى آخر الطرف الرأسى للصليب بحيث شكل فى مجموعه مثلثًا مقلوبًا قاعدته إلى أعلى وقمته هى الجلجلة المفردة فى طرف الصليب ونرى الزخارف الموجودة فى الشكل (أ) على الهلال تمثل نجومًا يحيط بها جدار الهلال الذى يزينه صف من المثلثات المتتالية المترددة بطول الجدار الخارجى.

أما فى الشكل (ب) للهلال يتضح أنه كان دلاية مستديرة عليها كلمة «بسم الله» بسم الله الرحمن الرحيم ولكن الصانع قام بقصها على شكل هلال وقام بتركيب صليب فى وسط الهلال، ومن الواضح أنه كان حجابًا قديمًا صاغه الصانع من جديد ويميل الشكل إلى التماثل؛ حيث جعل من العلاقة والمحور الرأسى للصليب مع الجلجلة السفلى محورًا رأسيًا وزع على جانبيه بالتماثل باقى الجلاجل والشكل العام متزن ومتكامل فنيًا. ويلاحظ أن عدد الجلاجل خمسة وهو رقم يستخدم ضد الحسد؛ لأنه يمثل عدد أصابع الكف الممدودة فى وجه الحاسد والهلال وحدة قديمة موروثة عن العبادات القمرية القديمة خاصة وأن الهلال من معدن الفضة لون ضوء المعبود القديم، أما الصليب فهو رمز للمسيح وهو رمز للتبرك والتيمن لدى المسيحيين. والمقتنى رقمه بالمتحف ١٠١٣ شكل (١٥).

حجاب زجاج أخضر

وهو حجاب من الزجاج الأخضر الشفاف من بنى سويف من حلى النساء ويستخدم لزينة الصدر ويعلق فى سلسلة حول الرقبة وهو يسمى حجاب دم ومن شأنه إيقاف النزيف وهى خاصية معروفة عن العقيق الأحمر.

والحجاب على شكل قلب قام الصائغ بتفصيله وتثبيته داخل تلبيسة من الفضة المدموغة فى الظهر؛ هذه التلبيسة لها نفس الشكل ونحت على الزجاج - بقلم حفر - هلالاً بداخله نجمة سداسية والنجمة عبارة عن معينات صغيرة تتقابل كلها فى نقطة واحدة لتشكل فى النهاية شكل نجمة سداسية.

وتحت الزجاج الأخضر ورقة مفضضة عليها زخارف على شكل فستونات بداخل كل فستونة نجمة صغيرة ويتدلى من الحجاب خمسة جلاجل معلقة فى وحدات موزعة بالتماثل على الجزء السفلى للحجاب فى شكل حلقتين يربط بينهما قرص فضى صغير يحمل جلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين طوله ٧سم وأقصى عرض له ٣سم ويوجد شبيه له فى الشرقية والقاهرة وسيوة ولكن أضفت عليه كل ثقافة منهم شكلها الخاص. ويتضح من ذلك انتقال الصناع من مكان لآخر. مثل صائغى سيوة الموجودين بالاسكندرية أو صائغى النوبة الموجودين بالقاهرة ولكنهم انتقلوا بمعتقداتهم الخاصة طلبًا للرزق وهو كذلك دليل على وحدة الفكر الجمعى فى أغلب المناطق الثقافية بالرغم من وجود اختلافات ثقافية بينه بين مجتمع الصعيد وواحة سيوة وبدو الشرقية والقاهرة رقمه بالتحف ١٠٢. شكل (١٦) صورة (٨).

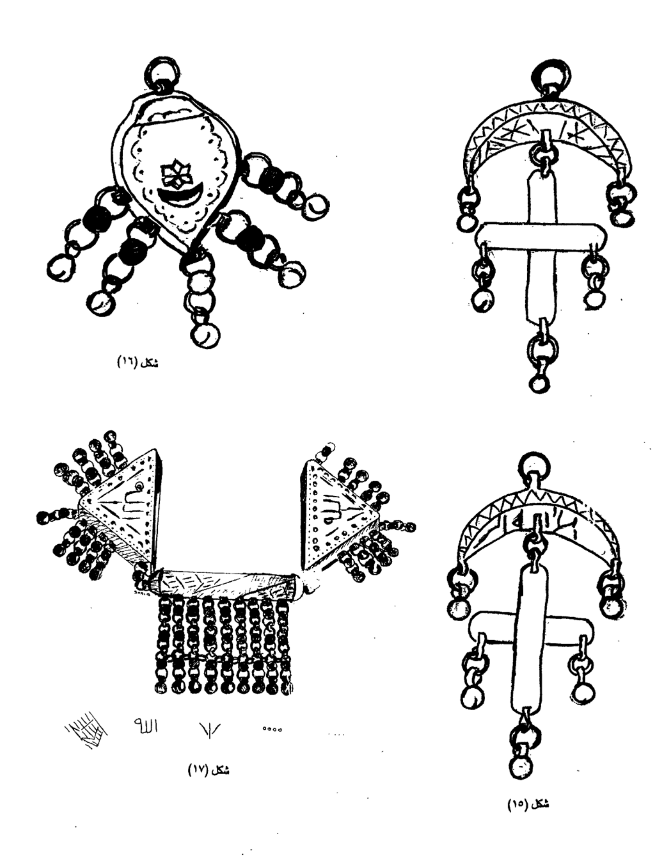
حجاب شبح باط

حجاب من أسيوط من حلى النساء وأحيانًا يوضع للأطفال للحفظ من الحسد وهو يعلق تحت الإبط الأيسر بواسطة خيط من القطن المجدول أو الحرير. وهو عبارة عن علبتين على شكل مثلث يتدلى من كل منها ٩ جلاجل ويصل بين العلبتين حجاب خيارة يتدلى منه ٩ سلاسل طول كل منها ٤ سم تحمل فى نهايتها جلجلة وطول الأسطوانة ٧,٧سم والعلبة المثلثة قاعدتها ٥,٩سم وارتفاعها ٣,٩ وطول الجلجلة فيها ١,٨ سم والأسطوانة والعلبتان مفرغتان من الداخل لإدخال تعاويذ من الآيات القرآنية التى من شأنها حفظ لابسها من الحسد وهذا الحجاب يعتبر من الحمائل وهو كل ما يحمل لهذا الغرض.

ويتضمن هذا الشكل العديد من الرموز والوحدات الزخرفية النباتية مثل الفروع والزهور والوحدات الهندسية مثل المثلث والأسطوانة والدوائر والخطوط والوحدات الكتابية وهو لفظ الجلالة «الله». والحجاب من معدن الفضة واستخدمت فى زخارف العلبة المثلثة وحدات نباتية على أحد وجهيها تمثلها الزهرة وعبارة عن نواة وخمس بتلات مجردة فى شكل دوائر يحيط بها فروع من نبات الشعير المقدس لدى قدماء المصرين لأن إيزيس خبزت منه خبزًا وقدمته إلى أوزوريس ويحيط بالنبات وحدات مستديرة كأنها شموس وهو رمز للإله رع ثم صف آخر من الدوائر الأصغر التى تصل إلى حد التنقيط ويتكرر الشكل فى الوجه الآخر ولكن يتوسط الزخارف لفظ الجلالة «الله» وفى وضع لفظ الله أو الوحدة الكتابية إيمان بقوة الكلمة وقدرتها على الحفظ من المكاره(٧).

أما الأسطوانة فقد زينت بطريقة التهشير على المعدن وقد أشار لين إلى هذا الشكل بعينه مع اختلاف بعض التفاصيل ويحمل هذا المقتنى رقم ٣٠٩ بالمتحف شكل (١٧) صورة (٩).

أشكال توضيحية لأحجبة على شكل دلايات



شكل (١٦)

شكل (١٥)

شكل (١٧)

حلى المعصم

واعتادت المرأة تزيين يديها بالحلى فزينت معصمها بأساور نظمتها قديماً من الزهور والثمار، ثم أصبحت تشكل من المعادن الثمينة كالذهب والفضة، كذلك صنعت الحلى من العظم والعاج المنحوت والمزخرف بوحدات متوارثة أو مستلهمة من البيئة المحيطة.

كذلك فإن اليد هى رمز الارتباط بين الزوجين فغالبًا ما تكون الشبكة إسورة وخاتماً من الذهب فى الطبقات المتوسطة ومن الماس فى الطبقات العليا ومن الفضة عند البدو ولكنهم أصبحوا حاليًا يطلبون الذهب بدلاً من الفضة، وهناك أيضًا أنواع من الأساور والخواتم تستخدم فى أغراض عقائدية مثل أساور الزار وخواتم الزار التى من شأنها استرضاء الأسياد حتى لا يؤذون مرتديها، كذلك هناك أنواع من أساور النحاس تضعها المرأة حول المعصم طلبًا للشفاء من الروماتيزم. وسنعرض بعضًا من حلى زينة اليد كالمعصم والأصابع فى أسيوط.

١ - غويشة دبابة

وهى غويشة من العظم من أسيوط تلبسها النساء فى المعصم لزينة اليد، وهى تتكون من وحدات هندسية كروية وأنصاف كروية والقطع المشكلة يربط بينها أستك يمر بين الثقوب ليأخذ شكل اليد وفيها قام الصانع بتقطيع العظم على شكل أنصاف كرة تشبه فصوص البرتقال على اسطمبة لأنها جميعًا مقاس موحد. وقام بثقب كل جزء من أعلى ومن أسفل كما هو مبين بالشكل. ويصل بينها حبيبات كروية من العظم أيضًا مثقوبة من مركزيها وتم تجميع الفصوص بصفين من الأستك الناعم الرفيع ويبلغ طول الفص ٢,٩سم وسمكة ٤سم ويبلغ قطر الغويشة ٥سم وصانعها محترف وتأتى تسمية الغويشة دبابة من شكل الفص حيث يشبه الدبابة.

ونلمس فى هذا التشكيل تلقائية وعفوية الحس الفنى حيث قام التشكيل العام على الكرويات وأنصاف الكرة والحبيبات الصغيرة؛ مما أعطى للشكل انسجامًا وتوافقًا فى التشكيل العام شكل (١٨) صورة (١٠).

٢- غويشة جعلان

من أسيوط لزينة المعصم للنساء وتتكون من ثمانى قطع من الجعلان وهى وحدة حيوانية ، ويفصل بين كل وحدتين حبتان كرويتان بعضها به استطالة ولقد حدد الصانع تفاصيل الجعلان بالحفر على السطح بأقلام حفر خاصة بالعظم ولون الأجزاء الغائرة باللون الأسود. ويبلغ طول الجعلان ٢,٢سم وعرضه ١,٨سم.

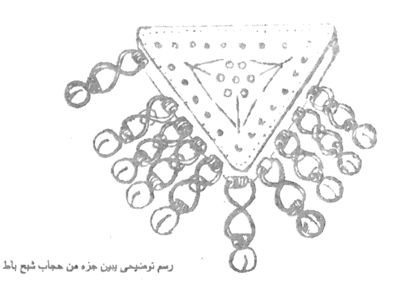
ووحدة الجعلان فى الجنوب على وجه الخصوص وحدة تتغلغل فى إنسان هذه البيئة، لأنه يعايشها على الجدران والأعمدة ولها بعدها الثقافى من العصور الفرعونية القديمة، إذ كان الجعلان يستخدم كوقاية من أنواع السحر والمرض لأن المرض كان يعتقد قديماً أنه بسبب الأرواح ضد جميع الأمور الخبيثة التى تلم بالإنسان فكانت هذه الوصفة: جعلان كبير يقطع رأسه وأجنحته ويغلى ويوضع فى الزيت ويخرج ثم يطبخ رأسه وأجنحته وتوضع فى دهن أفعى وتغلى ويسقى المريض من هذا المزيج. ومازالت تستخدم حالياً هذه الوصفة للشفاء من البواسير «فإنه يأخذ خنفساء سوداء ويقليها فى الزيت ثم ينزع أغلفة الأجنحة والرأس ويرطبها فى الزيت على نار خفيفة. فالوصفة هى بعينها فيما عدا أن الزيت العادى استبدل هنا بدهن الأفعى» (٨).

وفى بعض المواضع الأخرى «فأحضر له الخدم خنفساء كبيرة فصل رأسها وجناحيها ووضعها فى زيت مغلى ثم أضاف إليها دهناً دافئًا وماء ودعا الصبى لتناولها»(٩). ومن هنا نرى أنه كان حيواناً مقدسًا لأنه يقهر الأمراض ويشفى المرضى خاصة. وأنه كان يعتقد أنه أيضًا صورة من صور الإله رع لأنه يعيش أساسًا فى الأماكن الرطبة ويخرج مع ظهور الشمس (١٠)ورقمه بالمتحف ١٠٢١ صورة (١١) شكل (١٩).

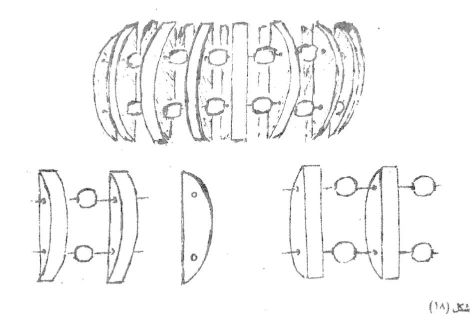
إسورة ذهب قشرة

تعد شبكة لعروس أسيوط وهى من النحاس المطلى بالذهب أو ذهب قشرة وهى لزينة المعصم بيضاوية الشكل يبلغ قطرها ٥,٣سم ، ٤,٣سم وعرضها ١,٩سم وبها وحدات هندسية على شكل معينات وخطوط ودوائر وكور. وهى عبارة عن صفين من الخطوط المضلعة ينصفها صف من المعينات المتتالية يفصل بينها دوائر وفى داخل كل معين بروز مستدير على شكل حبة كروية الشكل فى مركز المعين. وينصف الحلقة البيضاوية بالعرض قفلان من القلاووظ على كل جانب والقفل عبارة عن ٣ أنابيب صغيرة على شكل قلاووظ يجمعهم فى صف واحد عمود يتخللهم جميعاً ليقفل الأسورة.

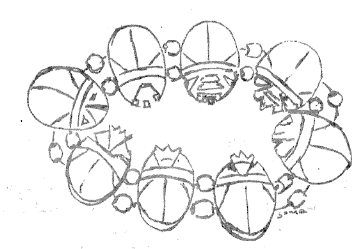
وفى الجزء الأعلى للأسورة حلية بيضاوية الشكل تشبه اللوزة لها برواز مزين بالحفر فى شكل خطوط مائلة. وتعلوه وحدة نباتية على شكل زهرة هى قفل الأسورة.



رسم توضيحي يبين جزء من حجاب شبح باط



شكل (١٨)



شكل (١٩) رسم توضيحي يبين مكونات غويشة من المظم على شكل جعلان

يلاحظ فى هذا النموذج تردد الوحدة البيضاوية فى الشكل العام وحلية الأسورة، كذلك تتفق هذه الوحدات مع المعينات المستعرضة التى تنصف الأسورة؛ فهى ناعمة مسحوبة عرضياً توحى بالشكل البيضاوى أيضًا. مما أعطى انسجاماً للشكل العام. كذلك هناك تنوع فى الشكل الدائرى فجعلها تارة مبططة وأخرى بارزة؛ مما أثرى الوحدة الدائرية بالشكل. كذلك أخذت الوحدة المعينة المسحوبة باستطالة وبداخلها الحبة البارزة شكل العين ،مما كان له بعد اعتقادى خفى فى تصور الصانع فهذه العيون تحمل فى طياتها حرزا من العين الحاسدة، خاصة أنها من معدن الذهب الذى كان يعتقد فى قوته السحرية لأنه مستمد من أشعة الشمس الذهبية التى ترمز للإله رع وتحمل هذه القطعة رقم ٩٩٢ شكل (٢٠).

إسورة للزار شنشللو

إسورة تلبس فى معصم اليد للزار. وهى من الحلى التى تطلبها شيخة الزار من المرأة المريضة (الملموسة) (١١) وهى عبارة عن أسورة فضية بيضاوية الشكل غير مكتملة حتى يمكن إدخال معصم اليد فيها من الجنب المفتوح. ينتشر على جدارها الخارجى ١٥ دلاية تنتهى بجلجلة وحواف محيطة بها عليها زخارف على حرف ء. وفيها يقوم الصائغ - وهو يكون متخصصاً فى حلى الزار من أساور وخواتم وأحجبة فضية - بطرق شريط طويل من معدن الفضة ويثنى طرفيها للخارج على شكل مثلث منقوش بنفس زخارف الجدار.

وثبت على طول جدارها باللحام مداور تشبه القلاووظ يتدلى منها حلقتان يصل بينهما قرص مستدير له نفسى المحيط وينتهى بجلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين. وللجلاجل فى المعتقد الشعبى بعد ثقافى مهم، إذ يعتقد أن صوت احتكاك الجلاجل من شأنه طرد الأرواح الشريرة - والجلاجل وحدة منتشرة فى أغلب الثقافات الشعبية بالنسبة للإنسان والحيوان.

وقد ورد فى كتاب على زين العابدين «وقد كان الجاهليون يطلقون الحلى والجلاجل على اللديغ يفعلون ذلك لاعتقادهم أنه يفيق بذلك فلا ينام ولو نام لسرى السم فى جسمه فمات» (١٢). ونجد الجلاجل موجودة بكثرة فى أحجبة بدو الشرقية؛ مما يؤكد ذلك البعد الثقافى عند العرب حيث تنحدر قبائل الصحراء الشرقية وسيناء من بطون قريش من الجزيرة العربية التى لاتزال يعيش بعضها هناك، كذلك نجدها بكثرة فى حلى نساء سيوة. ورقم هذا المقتنى ٣٠٧. شكل (٢١) صورة (١٢).

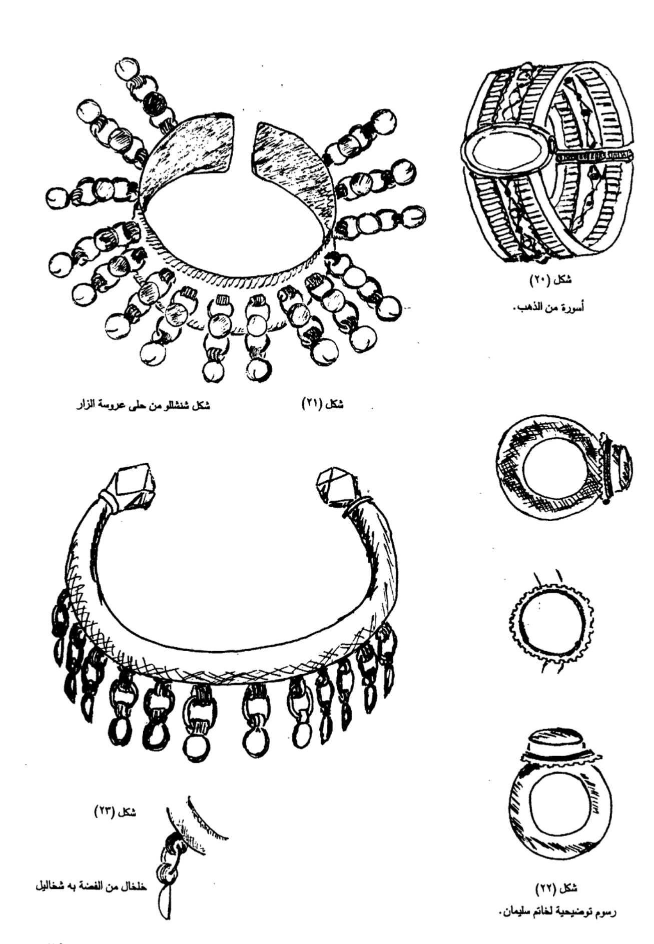
الخواتم

من حلى زينة اليد و هو يوضع فى أصابع اليد، وهناك أنواع من الخواتم تضعها النساء فى أصابع اليد منها للزينة فقط وأخرى وراءها معتقد خاص بالشفاء من الأمراض أو من الوقاية من الحسد.

ونستعرض نموذجاً لخاتم من أسيوط خاص بالزار يسمى خاتم سليمان وهو خاتم يتميز بالضخامة من حيث الشكل وهو عبارة عن حلقة سميكة من الفضة أسطوانية يعلوها بروز من نفس المعدن كأنه فص يحيط به دائرة مسننة وإطار من الأسلاك المبرومة الرفيعة. وسطح الفص أملس ومستو قطره الداخلى ١,٥سم والخارجى ٢,٧سم وقطر الفص ١,٦سم ،والخواتم فيبدو أنها كانت تدخل فى جميع العصور ضمن الحلى المصرية، ويمكن إثبات استعمالها منذ أقدم العصور كما عثر عليها فى بعض مقابر الدولة الوسطى ومنذ الأسرة الثامنة عشر اختفت الحلقة البسيطة أو المزخرفة التى استعملت منذ العصور الأولى وحلت محلها الخواتم ذات الأختام بشكلها المعروف لدينا الآن وهو الشكل الذى يتألف من مربع أو بيضاوى وتكون غالباً من المعدن ويتخذها العظماء من الذهب والفضة وينقش على مكان الختم منها اسم ولقب صاحبها أو شكل كتابات أو رسوم للتوفيق والفأل الحسن، (١٣) كذلك اتخذ الرسول خاتماً؛ إذ إنه «كان يتختم فى يمينه بخاتم فضة نقشه «محمد رسول الله» وربما تختم فى يساره» (١٤). والخاتم الذى نحن بصدده يقال إنه مختوم من أعلى أى مغلق على الجن لتحكم فيه. ويعتقد أنه القمقم الذى يغلق على الجن وعادة ما يغلق بخاتم حديد؛ لذا فالحديد له أثر فى الحفظ من الأرواح الشريرة لذا سمى بخاتم سليمان لقدرته على تسخير الجان والخاتم رقمه ٢٩٧ بالمتحف شكل (٢٢).

وحلى القدم

خلخال لزينة القدم من معدن الفضة. كان يعتبر من شبكة العروس حتى عدة سنين مضت. وهو على شكل بيضاوى غير مكتمل وتتدلى منه عدد ١٢ جلجلة والجلاجل على شكل قطعة معدنية نصف كروية مصمتة وقطر الخلخال من الداخل ٧,٢سم، وله حافتان كرويتان مشطوفتان تشبهان تكسير الماس وله بروز قبل الحافة كأنه حلقة تحيط بمقدمة البروز لتحدده. وقد عمد الصائغ إلى تطويع عمود أسطوانى من الفضة وثنيه على شكل بيضاوى غير مكتمل بحيث يمكن إدخال رسغ القدم فيه بسهولة، وينتشر على جسم الخلخال ١٢ حلقة تحمل كل منها قطعة معدنية مصمتة على شكل نصف



شكل (٢٠)

أسورة من الذهب.

شكل (٢١) شكل شنشللو من حلى عروسة الزار

شكل (٢٢)

رسوم توضيحية لخاتم سليمان.

شكل (٢٣)

خلخال من الفضة به شخاليل

كرة مبططة من الحافة الداخلية. والشكل يتميز بالرشاقة فى نسبه والدلايات المصمتة أضافت رقة وأنوثة إلى الخلخال رغم ثقل وزنه. ويلاحظ تردد لوحدة الخلخال بالحلقتين الصغيرتين اللتين تحيطان بالبروز المشطوف، مما أحدث تكاملاً واتزاناً للشكل العام.

كما أن هذا الشطف فى الطرفين أعطاه قيمة فنية عليا لأنها تشبه تكسير أو شطف الماس والأحجار الكريمة كذلك مما يحقق القيمة لتكامل الشكل مع الوظيفة؛ فهذا الشطف الناعم وظيفته المحافظة على القدم من التجريح وتسهيل إدخالها فى الخلخال. والخلخال حلية قديمة ذكرت فى وصف حلى نساء الدولة المصرية القديمة «وكذلك الخلاخيل لتزين الرسغين»، رسغى الرجلين، كانت ذائعة الاستعمال لدى سيدات مصر القديمة كما هى فى الوقت الحاضر لدى الفلاحات (١٥) كما أنها كانت مستخدمة فى العصر الجاهلى والإسلامى «وقال عبدالله بن جبير: فأنا والله رأيت النساء يشتددن على الجبل قد بدت خلاخيلهن وسوقهن..» وهذا فى غزوة أحد لأن النساء كانت ترافق أزواجهن وقت الحرب لأنها كانت تستغرق شهوراً وكذلك ليقمن برعاية جنود المسلمين (١٦) ويقول إدوارد لين: ويشير أشعيا إلى رنين الخلاخيل وقال الرب من أجل أن بنات صهيون يتشامخن ويمشين ممدودات الأعناق وغامزات بعيونهن وخاطرات فى مشيهن ويخششن بأرجلهن (١٧) وهكذا نرى أن حلية الخلخال حلية متوارثة منذ أقدم العصور وهى متشابهة إلى حد كبير فى مختلف الحضارات المتعاقبة على مصر وعلى الجنوب خاصة. ورقم النموذج ٣٢٦ بالمتحف شكل (٢٣) صورة (١٣)...

من خلال هذا العرض لحلى نساء الجنوب نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة التى تحيط بها إذ توارثت رموزها عبر التاريخ الذى يملأ كيانها ويشكل تصوراتها فنرى بعضها كأنه موروث من السلف؛ وهذا إن دل على شئ إنما يدل على التواصل الثقافى فى هذه المنطقة؛ ذلك التواصل الذى نلمسه فى تجدد الوحدات الزخرفية والرموز على حلى نسائها. شكل (٢٣) صورة (١٣).

المراجع والمصادر:

١ـ دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثالث، كتاب الشعب، القاهرة.

٢ـ على زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

٣ـ البستانى، دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت ١٨٨٤.

٤ـ أنطون ذكرى: الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبتها بمصر ١٩٢٣.

٥ـ محمد جبريل : اعترافات سيد القرية ، روايات الهلال عدد ٥٤٦، ٦/٩٤.

٦ـ إبراهيم حلمى : كسوة الكعبة المشرفة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.

٧ـ وليم إدوارد لين : المصريون المحدثون، ترجمة عدلى ظاهر نور.

٨ـ مصر والحياة المصرية القديمة، ادولف أرمان، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر. أ. بكلية الآثار جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصرى.

٩ـ سناء الرشيدى، كلية آداب قنا، قسم آثار.

١٠ـ يسرية مصطفى، رئيس قسم الموسيقى، مركز دراسات الفنون الشعبية.

١١ـ تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع و الخامس.

١٢ـ متحف مركز دراسات الفنون الشعبية.

الهوامش :

١- على زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٠٠.

٢- البستانى: دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٨٤، ص ٣١٧.

٣- أنطون ذكرى : الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبة مصر، ١٩٢٣، ص ١٣١.

٤- ارجع إلى زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٣٤.

٥- محمد جبريل: اعترافات سيـد القـرية، روايـات الهـلال، عـدد ٥٤٦، ٦/٩٤.

٦- إبراهيم حلمى : كسوة الكعبة المشرفة ، مؤسسة أخـبار اليـوم، عدد ٣٢٠.

٧- وليم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلى طاهر نور.

٨- مصر والحياة المصرية القديمة: ادولف إرمان، هرمان رانكل- ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر أ. بكلية الآداب جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصرى، ص ٣٩٧.

٩- محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايـات الهلال، ١٩٩٤، عدد ٥٤٦.

١٠- سناء الرشيدى، كلية آداب قنا، قسم آثار، ص٤٧ .

١١- يسرية مصطفى ، رئيس قسم الموسيقى- مركز دراسات الفنون الشعبية.

١٢- على زين العابدين: المصاغ الشعبى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣٤.

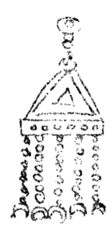
١٣- مصـر والحيـاة المصريـة فـى العصـور القديمة: ادولف إرمـان- هرمـان واكـل ترجـمـة ومـراجـعـة: الدكـتـور عـبدالمـنعم أبـو بكر، محـرم كمـال، ص ٢٣٨، د. ت.

١٤- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع، ص ٢٠٤.

١٥- مصـر والحياة المصرية فى العصور القديمة: ادولف إرمان- هرمان رانكل، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر ومحرم كمال، د.ت، ص ٢٣٧.

١٦- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الخامس، ص٣١٦.

١٧- وليم إدوارد لين- المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ١٩٧٥، ص ٤٨٥.



التاريخ الشفاهى لقريتى باريس والقصر بالصحراء الغربية

د. شوقى عبد القوى حبيب

يعدُّ التاريخ الشفاهى مصدرًا من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهى توضح وضع المجتمع ، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

فلم تعد الحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هى المصادر المحترمة الوحيدة فى عيون المؤرخين إنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ؛ أى رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين. فليس من المعقول أن ندعى بأننا نفهم مجتمعًا ما، دون أن نعرف كيف يرى أبناء هذا المجتمع أنفسهم فى مرآة الزمان وما تفسيرهم لأحداث تاريخهم[١].

ويؤيد يان فانسينا هذا الرأى ؛ حيث يرى أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى، واتجه البحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان، ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى. وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المؤرخ الحديث فى دراسته للمجتمعات الإنسانية[٢].

فالتاريخ الشفاهى لمجتمع ما يحمل فى أعطافه مادة فولكلورية خصبة، كما أنه فى أحيان كثيرة يفسر ويحلل كثيراً من الظواهر، بل ويرجع كثيراً منها إلى أصولها. فالتاريخ الشفاهى هو نبض الشعب وعينه المتيقظة على حركته. ويوضح لنا ذلك التاريخ وضع الجماعة من الجماعات الأخرى. وكيف يرى أصحاب تلك الجماعة أنفسهم والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

ونستطيع القول بأن التاريخ الشفاهى يسد كثيراً من الثغرات التاريخية التى سكتت عنها المصادر، كما أنه يعطينا تاريخا للجماعات أو القرى التى لم تتناولها المصادر التاريخية أساساً، أو أن ماورد بشأنها كان طفيفاً.

وبدهي أن التاريخ الشفاهي لا يعنى بالترتيب الزمني، للأحداث أو تسلسلها، فرواة التاريخ الشفاهي لم يحفلوا بالتحديد الزمنى، فهذا التاريخ يحكى عن أخبار جرى رأى الناس أنها مهمة دونما اهتمام بمتى حدث ذلك.

ورغم ما في الرواية الشفاهية من تضارب في التواريخ والأحداث والأشخاص تبقى محملة بإحساس الراوى وتفاعله مع هذا التاريخ، ليس الراوى فحسب ولكن أيضاً الجماعة التى يمثلها أو يتناولها الراوى. ويلاحظ أن تفاعل الجماعة مع تاريخها الشفاهي أقوى أثراً، وأنها - أى الجماعة - أكثر تصديقاً له وتجاوباً معه عن التاريخ المكتوب، إن كان لتلك الجماعة تاريخ مكتوب. وتجدر الإشارة إلى أن تضارب التواريخ والأحداث لا ينبغى أن يقلل من قيمة الرواية التاريخية، ويستطيع الباحث أن يلتقط حدثاً أو أحداثاً يذكرها الراوى ويعين تاريخها من خلال مقابلتها مع التاريخ المكتوب، وبهذا يستطيع أن يحدد الوقائع التى يذكرها الراوى زمنياً إلى حد كبير.

كما يمكن القول بصورة أخرى إن التاريخ الشفاهي لمنطقة من المناطق يعتبر مدخلاً مهماً لدراسة أو لمعرفة رؤية أهل المنطقة لتاريخهم وتصوراتهم عن آبائهم وأجدادهم. ويعطينا أيضاً صورة واضحة عن العلاقات بين العائلات والأسر ومدى تطور هذه العلاقات وأوقات العداء، وأوقات الصلح، وكيف كان يتم ذلك كله. فهذه هى حركة التاريخ بالنسبة لتلك المجتمعات.

والتاريخ الشفاهي لمجتمع ما يتسم فى أحداث كثيرة منه بالصحة وفى أحداث أخرى بالخيال، ولكن السمة الغالبة عليه هى عدم تذكر الراوى لتواريخ الأحداث. فتتضارب عنده هذه التواريخ. وربما يذكر حدثاً قريباً على أنه حدث من مئات السنين، وربما يعمد الراوى إلى ذلك عن قصد؛ لإعطاء ما يرويه أصالة وقيمة.

ويلاحظ على راوى التاريخ الشفاهي، أحياناً، ولعه برواية أو حكاية بطولات أجداده وكيفية وصولهم إلى المنطقة ودفاعهم عن قريتهم إذا كان هناك اعتداء خارجي عليها، وذكره لتفصيلات كثيرة تبين تلك البطولة واهتمامه بسرد تلك البطولات (التاريخ السياسى للقرية) اهتماماً يفوق سرده للأحداث الأخرى. ورغم الاهتمام بالتاريخ السياسى للقرية إلا أن هذا التاريخ السياسى يوضح، ويفسر فى أحيان كثيرة جوانب مختلفة من السلوك الاجتماعى والعادات والمعتقدات.

لذلك يعتبر التاريخ الشفاهي وعاءً للمادة الفولكلورية؛ لأنه يحمل نبض الشعب وآماله وعاداته ومعتقداته، بل إنه يفسر لنا فى أحيان كثيرة سبب وجود ظاهرة أو عادة فى منطقة وعدم وجودها فى منطقة مجاورة. لا يقلل من جديته كما سبق القول اختلاطه بخيال الراوى.

فتلك المادة مع إخضاعها للبحث والنقد التاريخى، ووضعها فى سياق بيئتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية، يمكن أن تسد بعض الفراغ التاريخى، وتفسر بعض الظواهر الاجتماعية التى سكتت عنها المصادر، أو بمعنى آخر تكسو العظام لحماً، فهى التى تعطينا صورة حية للماضى أو تجعل الماضى حياً ينبض أمامنا.

ويبقى دور المؤرخ، وهو دور مهم؛ حيث يجب أن يكون عادلاً ومتسماً بالحياد تجاه ما يروى له، فلا تتحكم عواطفه أو مشاعره فى إبراز ما يتفق مع هواه، ومع هذا لا يكون ذلك مانعاً له من التدقيق والتمحيص وتحليل تلك المرويات.

ويجب ألا يغيب عن البال أن عملية قص أو حكى التاريخ تمثل إعادة الحياة لأفكار ومشاعر وتراث السامعين. فالتاريخ الشفاهي له نبض ودفء، وليس ببعيد عنا حلقات المتسامرين حول رواة السير وتلاعب الرواة بمشاعرهم، رغم أنها أحداث مضى عليها مئات السنين وسمعت عشرات المرات، فضلاً عن أن أغلب هذه الأحداث من خيال الراوى وإبداعاته. ولكن لها سحراً يتبقى فى القلوب ويلعب بالعقول.

ويلاحظ أن عملية التأريخ عموماً بعد أن كانت تميل سابقاً ناحية التاريخ السياسى إلا أنها فى العقود الأخيرة اكتسبت أبعاداً جديدة واتجاهات متباينة[٣]. وفى المقابل نجد أن المرويات الشفاهية الخاصة بتاريخ المنطقة أو القبيلة أو العائلة تميل دائماً ناحية التأريخ الحراكى بمعنييه الاجتماعى والمكانى بالإضافة إلى الصراعات ومرويات المصاهرة والنسب.

وجدير بالملاحظة أن رواة التاريخ الشفاهي والمؤرخين - خاصة فى فترة سابقة - أغفلوا دور الإنسان ومشاعره ومعتقداته، غير مدركين أن هذا الإنسان بما يحمله من أفكار وتقاليد وقيم هو العنصر الفاعل فى حركة المجتمع، واهتم كلاهما - وخاصة الشفاهي - بدور الملوك ورؤساء القبائل والأبطال.

ويجب أن نشير إلى أن هناك طبقة راسخة من العادات والأفكار، ونسقاً ثابتاً من القيم - تتحكم وتوجه المسار التاريخى للأحداث، وإن كانت هذه الطبقة غير مرئية، ولكن على

المؤرخ إدراكها بعيداً عن الإدراكات العقلانية. وبالإضافة إلى ذلك فعلى المؤرخ أن يكون واعياً ومدركاً للمضمون بحيث لا يقع فى شباك الشكل أو حبائل التعبير.

وقبل أن نعايش تاريخ كل من قريتى باريس والقصر مع رواة هذا التاريخ نعرض لنبذة عن كل قرية تبين عدد أهليها واقتصاديات القرية وموقعها الجغرافى ..إلخ.

تقع باريس فى الصحراء الغربية، وهى إحدى الواحات القديمة فى الخارجة وتبعد عن مدينة الخارجة حوالى تسعين كيلومتراً إلى الجنوب، وتبعد عن حدود السودان بحوالى ثلاثمائة وخمسين كيلومتراً، وهى على خط عرض واحد تقريباً مع مدينة إدفو بمحافظة أسوان.

والزراعة فى باريس تعتمد على عيون الماء، وتعتبر الزراعة النشاط الاقتصادى الرئيسى للسكان الذى يبلغ عددهم حوالى خمسة آلاف نسمة، وتبلغ المساحة المنزرعة حوالى ألف وستمائة فدان تقريباً، وأهم المحصولات الزراعية البلح والزيتون والبرسيم والقمح. ويتبع باريس بعض القرى والعزب الصغيرة كالمكس القبلى والمكس البحرى ودوش، وجدير بالذكر أن طريق درب الأربعين القادم من السودان إلى مصر عبر الصحراء الغربية يمر بهذه الواحة.

أما القصر فهى إحدى واحات الداخلة بالصحراء الغربية وتقع تقريبًا على خط يقع جنوب الأقصر بحوالى عشرين كيلومتراً. وتعتمد الزراعة على عيون الماء؛ حيث يزرع حوالى ألف وثمانمائة فدان، والزراعة ليست النشاط الاقتصادى الوحيد، وإن كانت أهم الأنشطة. فهناك أنشطة أخرى كالتجارة وبعض الحرف كصناعة الفخار والخوص والحدادة والنجارة.

ويبلغ عدد سكان القصر حوالى خمسة آلاف نسمة تقريباً ويتبع القصر بعض العزب أيضًا مثل برباية والجيزة وغيرهما. ويربط القصر بواحة جغبوب بليبيا طريق أو درب غير ممهد يمر عبر الفرافرة. وكانت القصر أولى القرى التى استقبلت القبائل الإسلامية بالواحات عام ٥٠ هجرية، وقد ازدهرت فى العصر الأيوبى وكانت العاصمة للواحات(٤).

ولندع الآن راوية باريس الحاج عبد المنعم أحمد عبدالرحمن يقص علينا قصتها: «سميت باريس بهذا الاسم لأنه كان هناك قائد فارسى اسمه بيرس جاء ليفتح البلاد، وقد سميت الخارجة بهذا الاسم لأنها خرجت عليه، وسميت الداخلة بهذا الاسم لأنها دخلت فى دينه، وبعد ذلك جاء إلى هنا حيث مات فأطلق اسمه على المنطقة وحرفت فيما بعد إلى باريس، وكانت قرية صغيرة حيث كان بها أربعة بيوت فقط.

وكان يفد إلى تلك المنطقة فى أول العام، وفى منتصف العام فى مواعيد محددة معروفة:- الجماعة الشرقيون(٥)، وبضاعتهم تشتمل على العدس والفول والجرار، فخار وزيار وغير ذلك. والجماعة السودانيون(٦) وبضاعتهم تشتمل على العبيد والجمال والطواجن والسهام. والجماعة الغربيون(٧)، وبضاعتهم الخيل والجمال، ويمكث الجميع بجوار عين ماء تسمى عين تجارا وكانوا يمكثون فيها ولذلك سميت المكث(٨) حيث يتاجر الجميع.

وقد جاء مع الشرقيين- وهذه الحكاية حكتها لى ستى أم أبويا- واحد اسمه سرحان وقرر سرحان هذا عدم العودة، وكان رجلا قوياً وفارساً وأقام فى المكس حيث أنجب ولدين، عيسى ومنصور، ولا أعرف إذا كان قد تزوج من هنا أم أحضر امرأته معه. وكبر الولدان واشتغلا بالتجارة وكثر مالهما.

وكانت توجد عائلة الحصينية التى جاءت عقب (بعد) الرومان وأقامت فى باريس أيضًا وكان عددهم حوالى ثلاثين نفراً وكان لديهم جامع يصلون فيه.

وجاء من الشرق أيضًا رجل اسمه علِى، وكان يعرف القراءة والكتابة ففتح لأولاد الحصينية كُتاباً ليعلم أبناءهم. وإلى الآن توجد فى البلد عائلة كبيرة هى عائلة الخطابية، حيث اكتسب جدهم علىّ لقب الخطيبى لقيامه بالخطبة فى الجامع. وأصبح هذا اسم العائلة. وفى مقابل تعليمهم وخطبته فى الجامع وصلاته فى الجنازة أعطى الحصينية لعلى حصة فى عين ماء. وكان على هذا رجلاً ذا حيلة فكان يتعامل مع الحصينية كأنه عبد لهم ويلبى كل طلباتهم وذلك حتى يستطيع أن يعيش بينهم؛ حيث كان بمفرده فليست له عائلة يرتكز عليها.

ومع بداية الصيف كان الحصينية فى باريس يقيمون أفراحهم حيث يشترك الجميع بالغناء والرقص رجالاً ونساءً. وكان يحضر تلك الأفراح من المكس- وهى ليست بعيدة(٩) عن باريس- عيسى ومنصور أبناء سرحان راكبين خيولهم لابسين المجرجر، ويعمل من الحرير السبلى. وتفصيلة المجرجر أنه يكون قصيراً من الأمام أى فوق القدم بشبرين ومن الخلف يكون طويلاً ويجر على الأرض بطول حوالى ثلاثة أذرع، وأكمام المجرجر تكون واسعة جداً حوالى ذراع ونصف.

وعندما يحضر عيسى ومنصور مرتدين هذا الزى يبدوان كالأمراء فى الوقت الذى يبدو فيه الآخرون أصحاب الفرح

بملابسهم العادية كالفلاحين، فيكونان محط أنظار البنتة (الفتيات) والحريم. وأدى هذا إلى إثارة الأهل (آباء البنات والولد أخو البنات) فطلبوا من عيسى ومنصور أن يحضرا متأدبين ولا يعاكسا الفتيات وإلا فلا يأتيا.

ورغم هذا التحذير إلا أن الأخوين لم يرتدعا واستمرا في الحضور ومعاكسة الفتيات، فتشاور الرجال، وقرروا قطع أكمام الجرجارين الخاصين بعيسى ومنصور وكذلك ذيلهما عند حضورهما. لأن هذا يعتبر أكبر عيب، وعيب يصل إلى حد الذل عند العرب، وهم أساساً من العرب، وهذا سيؤدى إلى عدم حضورهما إلى البلد مرة أخرى.

ودبر الحصاينة الأمر على أن يحصروهما في زقاق ضيق ويقوموا بتنفيذ ما تم الاتفاق عليه. وفعلاً عندما حضرا في اليوم التالى نفذوا ما اتفقوا عليه وقطعوا الأكمام وذيل الجرجارين وعمة كل منهما وتركوهما.

عاد الأخوان إلى المكس ولم يخبرا أباهما سرحان بما حدث. وفى الصباح نادى عليهما فلم يرد أحد فذهب إليهما فوجدهما يبكيان وأخبرا أباهما بما حدث فثار وسب الحصاينة. وأخذ يفكر ويدبر الأمر للانتقام من الحصاينة ولأن عددهم كبير فلابد من التدبير.

واستقر الرأى على أن ينفذ الانتقام يوم الجمعة فى وقت الصلاة حيث يذهب الأب سرحان ومعه ولداه عيسى ومنصور، وكان للجامع بابان فطلب الأب أن يقف كل ابن على باب ومعه سيفه ويدخل هو إلى الجامع ويضربهم بسيفه ومن يحاول الفرار والخروج من أحد الأبواب يقتله الابن الواقف على الباب. وتمت الخطة بنجاح وقتلوا ثلاثين رجلاً من الحصاينة، وتركوا الخطيب، وهو على الذى سبق ذكره؛ لأنه لم يكن بينهم وبينه عداوة.

لم ينج من الحصاينة سوى ثلاثة رجال صالح ومزارع وآخر لم يحضروا الصلاة لأنهم كانوا يروون أراضيهم - عندهم المية - فى بشنودة وعين جديدة.

وظهر على الخطيبى فى ذلك الوقت وادعى أنه سيقوم بتربية اليتامى مقابل أن يقتسم ملك الحصاينة. وأوهم الأرامل كلاً على حدة بأنه سيتزوجها كما قيل وكتب العقود بقسمة العيون ووقعت الأرامل على العقود. ولم يوقع رجل على أى عقد حيث لم يعد هناك رجال. وهكذا دخل عليهم بالحيلة فكما سبق - وقلت لك أنه رجل حيلى - وبهذه الطريقة امتلك نصف ملك الحصاينة.

ووصل إلى البلد فى ذلك الوقت عيلة أبو غنام قيل إنهم من الغدايم[10]، عيلة أبو غنام وهم الغنايمة، وجاءت عيلة ناس أبو أحمد وهم الخلايفة ويرجع نسبها إلى عيسى. وكذلك المقابيل وكانت توجد عائلة على فى البلد وهم أساس البلد، وقد ذابت هذه العائلة فى العائلات الأخرى ولم يعد لها أصل أو ذكر.

أنجب منصور أربعة رجال تزوجوا من بنات الحصاينة وورثوا ملك الحصاينة، وكونوا أربع عائلات هم العواصى، والمناصرة، ومهدى، والشراقوة.

ولم يتزوج أحد من أولاد عيسى من الحصاينة كانت مساكن أولاد عيسى على عين الدار وأولاد منصور على عين الخشى.

أما عائلة الشرابجة فقد جاءت من المغرب من منطقة اسمها الجبل الأخضر. وكان يوجد فى نفس الوقت رجل من المطاعنة[11] يشتغل بالتجارة وعنده بنات تزوج بواحدة منهن جد الشرابجة وأنجب داود وهمام الذى تزوج إحدى بنات الحصاينة أو الحصنية.

وأيضًا وصل إلى البلد من مكة رجل يسمى عبد الفتاح الفتيحى وسمى الفتيحى لأنه هو الذى أشار بفتح الكتاب بعد أن أغلقه على الخطيبى بعد استيلائه على أملاك الحصينية.

هذه الأحداث حدثت منذ فترة طويلة على حد قول الراوى. ويبين لنا العرض السابق صورة أو خريطة لعائلات القرية ومن أين جاءوا، ويلاحظ على هذا السرد أن الوافد أصبح المالك والغريب هو الحاكم وأن أهل البلد أنفسهم لم يعد لهم ذكر، فذابوا فى العائلات الوافدة أو قتلوا.ويلاحظ أن الوافدين إلى باريس جاءوا من جميع الجهات فهى محط ومقام للجميع.

«وقد حدثت معركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى حيث حاول أحد أولاد منصور وكان شاباً مفترياً (شايف نفسه) لا يأكل إلا لحم البقرالعشار وجمار النخيل - اغتصاب فتاة من أولاد عيسى اسمها البيضا، وكانت جميلة وصدته أكثر من مرة ولكنه لم يرتدع وكانت تقول له «كل حامضك وارجع والرايب ما فيه مطمع»[12].

ولما لم يرتدع أخبرت البيضا أهلها فقالوا لها وافقيه واجعليه يأتى غداً. فلما حضر أطبق عليه أهل البيضا وكانوا حوالى أربعة رجال ولكن ابن منصور استطاع الفرار لقوته فضربوه بالفرار[13] فأصاب رأسه ومات.

وعرف والده بمقتل ابنه فقال (كلب ان دار مالهوش تار)[١٤]. مقراً بخطأ ابنه ولكن إخوة القتيل عقدوا العزم على الثأر لأخيهم وقتلوا أربعة رجال من أولاد عيسى. وثأر أولاد عيسى من أولاد منصور وقتلوا منهم أحد عشر رجلاً فى أحد الحقول.

فماذا يفعل أولاد منصور؟ قالوا ناخد منصب العمدة ومنصب المشايخ مقابل قتلانا. وكان هناك رجل اسمه عبد الله أبو سلطان. وكان من عيلة ناس سلطان وكانوا من العرب الشرقيين أى الذين أتوا من الشرق.

وكان عبد الله يجيد القراءة والكتابة وأيضاً صاحب طريقة وبالمناسبة أولاد أبو سلطان ناس محظوظون. فبعد وصول عبدالله أبو سلطان بيومين أو ثلاثة جاء مندوب من الحكومة التركية لتعيين شيخ مشايخ البلد ويشترط طبعاً معرفة القراءة والكتابة. ونجح أبو سلطان وعين شيخ مشايخ على البلد. وكانت وظيفته حل مشاكل الناس والتحقيق فى شكاواهم وحل منازعاتهم. وهذا الكلام حدث من حوالى ثلاثمائة سنة[١٥].

وقد جاء إلى البلد وقت المعركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى رجل من البدارى بأسيوط اسمه العقيلى وقد أنجب ثلاثة أبناء أو أربعة وسأله أهل البلد انت شرقى ولا غربى؟ فقال أنا رجل غريب وليس لى دخل بأحد.

فماذا فعل أولاد منصور؟ انتهزوا فرصة زواج إحدى بناتهم عند جيرانهم الغربيين فعزمهم نسيبهم وقال لهم إنه ليس له صلة بما حدث - أنا مالى - وعزم جماعة من شرق ومن بينهم العقيلى وهذا أعطى أماناً للجماعة. ولما وصلوا إلى منزل العروس قالت لهم إنهم سيقتلونكم. فردوا عليها من يستطيع قتلنا. وأغلقوا عليهم الأبواب.

وشعر العقيلى بما هو مدبر فبدأ ينخر بقطعة خشب فى حائط الحجرة حتى استطاع إحداث فتحة خرج منها هارباً. ولم يرض الباقون بالفرار وقتلوا فى موضعهم وكان من بينهم عبدالله أبو سلطان وأخذ أولاد منصور الجثث ودفنوها فى غرد وهو اسمه الآن غرد أبو سلطان، وهبت الريح فى ثانى يوم فغطت الجثث تمـــامًا. ولم يعرف أحد مكانهم أو أين هم فلا توجد جثث أو أى شئ يدل عليهم.

وبعد مدة تعفنت ، وشمت الكلاب رائحتها فنبشت عليها، وهنا عرف أهلوهم أنهم قتلوا. وكان كبير أولاد أبو منصور اسمه أبو عشرى وكان جباراً وكان يشجع أهله على العدوان، ويقول لهم الرجل منا بأحد عشر رجلاً. وكان أحد أولاد عيسى الشرقيين متزوجاً من بنت أبو عشرى وكانت تعاير زوجها بأن أهلها قتلوا من أهله أحد عشر رجلاً مقابل رجل واحد والزوج يسمع ويسكت.

ولخوف أبو عشرى على نفسه بنى دوراً ثانياً يسمى الغرفة وجلس فيها ومعه بندقيته كاشفاً كل من يأتى إليه حيث يطلب منه التسليم قبل الدخول عليه ومن يمتنع يضربه بالرصاص.

وصمم الشرقيون من أولاد عيسى على قتل زعيم أولاد منصور الغربيين (أبو عشرى) ولكن كيف السبيل إليه؟ وهو كاشف كل قادم إليه متحصن فى مكانه المرتفع. فدبروا وقرروا أن يذهبوا بعيداً عن دوش[١٦] وبعد ذلك يمشون على عين منصور وبعد ذلك على عين النخلة متجهين جنوباً ويأتون إليه من الجنوب فيراهم فيرفعون الرايات التى هى عمائمهم دليل التسليم، ويدعون فقد ناقة وأنهم لا يقصدون شراً.

وفعلاً تم التنفيذ وكان معهم زوج بنته فاطمأن لهم ودعاهم للدخول وأحضر لهم بعض الطعام فأكلوا. وانتهز أحدهم فرصة شراب أبو عشرى من السبيل[١٧] وضربه بالخنجر حتى أودى به وقطعه إرباً إرباً. وأحضروا ثلاثة حمير فاردة[١٨] ووضعوا الجثة فى الطلون[١٩] التى وضعت على الحمير. وأخذ زوج بنت القتيل حماره وذهب إلى امرأته - بنت القتيل - وقال لها اطبخى لنا من هذه اللحمة حيث إننى جوعان وتركها. فأخذت تعد العدة للطهى وبينما تجهز اللحم سقط خاتم من بين قطع اللحم فنظرته فعرفته فهو خاتم أبيها، فأدركت أن أباها قد قتل. فتركت البيت فوراً واتجهت إلى بيوت عائلتها وأخبرتهم بموت أبيها.

وبموت أبو عشرى سيطر أولاد عيسى على الموقف ومنعوا الآخرين من الخروج من بيوتهم وأذلوهم فلا نار ولا دخان أو ضحك ولا يخرجون من بيوتهم وهكذا ضاق الحال بأولاد منصور.

أخذ أولاد منصور يفكرون فيما يستطيعون فعله واستقر رأيهم على إحضار بعض الأفراد من وادى النيل لكى ينتقموا لهم ويقتلوهم ويخلصوهم من سيطرة الشرقيين ولذلك قرر أربعة من الرجال السفر إلى وادى النيل لإحضار من سيتولون الانتقام لهم.

وعند الخارجة تقابل هؤلاء مع المكاشف (الكاشف) وهو رجل عينته الحكومة لحفظ الأمن عندما عرفت بما حدث فى المنطقة، ولا نعرف جنسيته. إذا كان تركيًا أم إنجليزياً. وكان

يركب كارتة ومعه عبد وأربعة مدافع وذخيرة فأخذوا يشكون له مما يفعله أولاد عيسى، فتعاطف معهم وقال لهم سأقضي عليهم .وذهب معهم وأدخلوه بيت أبو كرار وعند عين الخشي، ولم يخبروا أحداً بذلك.

واتفقوا مع المكاشف على أن ينتظروا إلى يوم الجمعة وأثناء الصلاة يضربونهم بالمدفع فيقتلونهم جميعاً وقاموا ببناء قبة عالية ولها سور وبها فتحة لفوهة المدفع. وفعلاً أطلق المدفع أثناء الصلاة ولكن لم يمت إلا بنت صغيرة وسيدة، وخرج الجميع سالمين. ولكنهم مندهشون لأنهم لم يسمعوا ذلك الصوت من قبل. وقد عرفوا ما حدث.

واختبأ المكاشف فى سقيفة سرحان والعبد معه وهو الذى يحميه، وكان هناك رجل اسمه عبد الولى بن الفوارس، وقد أطلق عليهم هذا الاسم لما قام به عبد الولى مما سيأتى ذكره فيما بعد. والفوارس هم أساس البلد بعد الخلايفة.

قرر عبد الولى قتل المكاشف. وكان الناس يتساءلون هل تستطيع حقّا قتله؟ فقال لهم سنرى. واختبأ عبد الولى بعيداً عن البيت الذى فيه المكاشف بحيث لا يراه وكان فى الحجرة التى بها المكاشف شباكان أحدهما قبلى (جنوب) والآخر بحرى (شمال) على خط واحد بحيث إذا نظرت من شباك منهما رأيت الضوء الخارجي من الشباك الآخر. وإذا مر أحد بين الشباكين اختفى الضوء. ولاحظ عبد الولى هذا وانتظر حتى اختفى الضوء وأطلق رصاصة أصابت الواقف بين الشباكين فى مقتل واعتقد عبد الولى أنه قتل المكاشف ولكن الذى قتل كان العبد.

جن المكاشف لمقتل عبده وقرر ترك المكان فأعطى له أولاد منصور طربوش مال[٢٠]. وكان هذا شرطاً أخذوه على أنفسهم إذا نصرهم على أولاد عيسى الشرقيين.

ولم يعرف أولاد عيسى هل قتل المكاشف أم لا فذهبوا إلى جد الراوى عبد الله وطلبوا منه زوادة[٢١] لكى يتتبعوا الأثر فأعطاهم ما يريدون لأنه كان يميل إلى أولاد عيسى مع أنه كان متزوجاً من الغربيين بنت منصور أبو خليفة.

وفى أثناء تتبع أولاد عيسى للأثر تقابلوا مع الريافة[٢٢]، حيث كانوا يحضرون لكى يتاجروا فيبيعون الأقمشة فسألهم الريافة عن الخبر وأين هم ذاهبون فقصوا عليهم ما كان من أمر المكاشف.

فعرض عليهم الريافة قتله بمقابل، فعرض عليهم أولاد عيسى طربوش مال ووافق الريافة على ذلك. وسار الريافة فى أثر المكاشف حتى لحقوا به عند مدخل الخارجة فقتلوه وحملوه ووضعوه فى طرفاية[٢٣] الجاجة[٢٤] اسمها طرفاية المكاشف.

وذهبوا إلى أولاد عيسى ليأخذوا طربوش المال وعادوا معهم ليتأكدوا من قتله. وقطعوا رأسه ووضعوه فى مخلاة ووضعوها على حمارة فاردة، وعندما عادت الحمارة إلى البلد وفكت الناس المخلاة ووجدت رأس المكاشف عرف أهل البلد أن المكاشف قد قتل.

وذهب الغربيون أولاد منصور إلى عبد الله وأخذوا بنتهم وابنها لأنه تعاون مع أولاد عيسى ولم يستطع منعهم لأنه كان وحيداً.

ساءت حال البلد فالكل متربص ببعضه فلا أحد يخرج ولا يستطيع أحد الذهاب إلى الحقل فلم يعد هناك زرع أو حصد وقبع الجميع فى منازلهم. وعندما يخرجون لقضاء حوائجهم يتخفون لا يراهم أحد. وكانوا يسافرون حتى إسنا فى الشرق ليحضروا الغلال من هناك وكانت هذه السفرة تستغرق حوالى أربعة أيام.

وسمع بهذه الخلافات جماعة أولاد مبارز من الداخلة وهم أصحاب طريقة ومؤمنون، فقالوا لابد من أن نصلح بين الطرفين، وفعلاً جاءوا إلى باريس وبدأوا محاولات الصلح بين الطرفين الشرقيين والغربيين. فقال الغربيون لقد قتل منا اثنان وأربعون والشرقيون قالوا قتل منا ثلاثون ويريد الغربيون أن يقتلوا اثنى عشر رجلاً من الشرقيين لكى يتساوى العددان وعرض أولاد مبارز الدية طربوش مال عن كل واحد. ورفض الغربيون هذا العرض. واقترح الشرقيون أن يملكوهم بعض عيون الماء كدية وأخيراً وافق الغربيون وقرأ الطرفان الفاتحة وغادر أولاد مبارز القرية.

وبعد أن اصطلح الطرفان قال رجل اسمه عقيل بعض أبيات من الشعر التى تنتقص من قدر الغربيين لقبولهم الصلح ومنها:

ســدور قتل طيـــــــور	ولاد منصور خدوا الديه
فعلوا الروس كما الفــاقوس	فى عــين الدار القبليــة

ومعنى ذلك أنه يعيب عليهم لقبولهم الدية بعد أن جعلوا الرؤوس تظل ملقاة على الأرض مثل الشمام.

وبعد سماع الغربيين لهذا رفضوا أخذ الدية وأخذت الحريم تلوح وتصوت كيف يقبلون الدية. ورفض الغربيون الدية.

وانتهز الغربيون فرصة وجود أحد أفراد الشرقيين مع أولاد عيسى فقتلوه وتم هذا بعد مغادرة أولاد مبارز القرية، وربما

فى نفس اليوم سمع أولاد مبارز بهذا فدعوا على الغربيين بأن تكون حياتهم كلها تعب. وقد أثرت الدعوة فعلاً فيهم، فالمال عندهم أصبح ليس فيه بركة.

بعد فترة بسيطة من هذه الحوادث جاء رجل من الخارجة اسمه أبو عامر وهو جد العوامر وآخر اسمه داود الهمامى وكان يأتى إلى المكس مع أبناء عمه للتجارة فلما سمع بما حدث حزن. فأحضر خمسين فارساً وقابل أبو عامر واتفق معه على أن يحاولوا إقامة الصلح بين الطائفتين وإذا رفضت طائفة منهم قاتلوها عملاً بالآية الكريمة ﴿وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التى تبغى حتى تفىء إلى أمر الله﴾. ووفقهم الله إلى إقامة الصلح.

مكث الهمامى برجاله تسعين يومًا فى البلد يتداولون العشاء كل يوم عند رجل من أهل البلد، وكان كل رجل يقدم العشاء هو ومقدرته، فمن يذبح جملاً ومن يذبح خروفًا وهكذا تسعين ليلة بما يدل على أن عدد رجال الطائفتين كان تسعين رجلاً. وكان هناك أفراد ليس معهم أى شىء فكانوا يذهبون إلى الريف الشرقى[٢٥] فيشترون ما يحتاجونه لإقامة الوليمة لهؤلاء. وكانت مدة الذهاب والعودة تستغرق ثمانية أيام.

استقرت الأحوال واصطلحت الطائفتان واستأنفوا حياتهم العادية فذهبوا إلى حقولهم ومصالحهم، وأرادوا أن يكافئوا هؤلاء فأعطوا عين الدخاخين لأبو عامر لقربها من الخارجة، وأعطوا عيناً لداود بن همام فى دوش وسميت عين همام وهذا اسمها إلى الآن وعيوناً أخرى.

ولم يمض الحال هكذا بل حلت كارثة أخرى فقد احتل الإنجليز مصر وجاء إلى هنا رجل إنجليزى اسمه المعاون[٢٦] أقام فى الخارجة ليحكم الواحات وتصادق معه الكبار وهم هنادى أبو عمدة الخارجة وعلى هاشم كان رئيس بولاق وحسب سرحان فى باريس.

وفى يوم من الأيام خرج على هاشم من المنزل لقضاء بعض المصالح فدخل المعاون الإنجليزى منزله وعاكس زوجته فطردته. وجاء زوجها على هاشم وحكت له ما حدث فأحضر بندقية وقتل المعاون.

اكتشف على هاشم أنه أقدم على جرم خطير فذهب إلى صديقه هنادى يستشيره فيما يفعل. فقال له «الله يخرب بيتك ده الجماعة دول اتقتل ليهم واحد فى دنشواى خربوا البلد وخربوا القاهرة ده هيدكوا الواحات»[٢٧] واقترح عليه أن يهربا إلى السودان حيث إن الحكم يسقط بمضى خمس سنوات.

وبما أنهما لا يعرفان الطريق إلى السودان ووجدا أن من يعرف الطريق هو حسب سرحان حيث كان يتاجر مع الدراويش القادمين من السودان ومعهم تجارتهم التى تتكون من الأبرمة[٢٨] والعطرون[٢٩]. ولكن كيف السبيل إلى إقناع حسب بإرشادهم؟

وحزموا أمرهم ودبروا خطتهم فقاموا بشراء ناقة وثلاثة جمال والمأكل والشراب اللازم للذهاب إلى السودان، وذهبوا إلى غرب البلد بحوالى خمسة عشر كيلومتراً، وأقاموا هناك وأرسلوا العبد الذى كان معهم بالناقة إلى حسب سرحان، وقالوا له قل لحسب «تعالى سيدى على هاشم يريدك فى أمر مهم».

ذهب العبد كما أمره سيده فقال له حسب أين على هاشم؟ قال فى حطية أو عد العبابدة. وكانت هناك عدود، والعد عبارة عن منطقة فيها خضرة ومياه تسرح فيها الجمال وكانت فى غرب باريس فكان هناك عد دفيعة وعد الوسطانية وعد العبابدة وغيرها.

جاء حسب مع العبد وسلم على الرجال وقال لهم ما الأمر فحكوا له ما حدث. فقال لهم وما هو المطلوب منى. فقالوا له المطلوب منك أن تأخذنا إلى السودان وأنت تعرف رجالاً منهم. فبدلاً من أن نذهب ولا نجد أحداً نعرفه أو يعرفنا فأنت تأتى معنا حتى ترشدنا إلى الطريق وتعرفنا ببعض أهل السودان. وسنذهب سوياً على الخير والشر. فقال لهم كيف ذلك وأنا لم أستأذن أولادى؟ فضلاً عن أن معى أمانات لأناس ينبغى ردها، والتزامات، فلابد من أن أدبر أمرى.

فقالوا له ستسير معنا سواء أردت أم لم ترد فنحن ميتون إذا لم نذهب إلى السودان وستكون أنت قبلنا. واضطر حسب إلى الموافقة وطلب من العبد الذهاب إلى بيته وإخبار أهله بأنه سيعود إليهم بعد يومين أو ثلاثة أو أكثر، المهم أنه سيعود إليهم.

توجهت المجموعة بصحبة حسب إلى السودان وعند وصولهم للسودان قبضت عليهم حكومة السودان باعتبارهم متسللين ووضعوهم فى السجن.

فى نفس تلك الفترة أرسل الإنجليز جاسوسًا إلى السودان اسمه سلاطين[٣٠] يعرف العربية لكى يعرف أحوال السودان لأن الإنجليز كانوا يريدون احتلالهم ولا يستطيعون فأرسلوا سلاطين هذا لكى يرشدهم إلى كيفية الغزو وتصادف أن قبضت حكومة السودان على سلاطين هذا ووضعته فى السجن مع على هاشم ومجموعته وتعرفوا ببعض.

وكان يحضر إلى السجن ابن ملك السودان أو أمير المنطقة وهو من المهدية[٣١] وكان معجباً بحسب حيث أخذ يعلمه القرآن واللغة العربية، فذهب إلى والده وطلب منه الإفراج عن حسب ورفاقه لأنهم ناس فقراء ولا خطر منهم فأفرج عنهم الملك.

وأسكنوا حسب فى بيت جميل ومكث حسب يعلم ابن الملك القرآن واللغة العربية. أما زملاؤه فقد أفرج عنهم أيضًا وتركوهم لحال سبيلهم. وكان لا يوجد عمل بالسودان يستطيعون عمله لكى يدبروا أحوال معيشتهم فكانوا يذهبون إلى المقابر لتلاوة القرآن. وأخذ الحسنات. ويحكى عنهم نادرة «أنهم أثناء قراءتهم لسورة يوسف وهم كانوا غير حافظين للقرآن، فكانوا يقرأون (كان يوسف هناك وبعدين خده الديب ومشى الديب) أى كلام حول المعنى، وتصادف أن كان هناك بعض السودانيين الحافظين للقرآن الكريم فقالوا لهم «أنتم عملتم فى يوسف اللى معملهوش أخوات يوسف فيه».

وذهب على هاشم ومن معه إلى حسب وطلبوا منه أن يتوسط لدى الملك لكى يعودوا إلى مصر فذهب حسب إلى الملك وقال له: إننا نريد العودة إلى مصر. فقال له أنت ستمكث هنا أما هؤلاء فسنتركهم يعودون إلى مصر.

ومكث حسب بالسودان ولكى يضمنوا عدم فراره زوجوه بزوجة اسمها «ساوية»، وخلال هذه الفترة تعمقت صلته بسلاطين الذى أخبره بأنه قائد فى الجيش الإنجليزى وأنه سيحتل السودان يوماً ووعده بأنه عندما يحتل السودان سيجعله يعود إلى مصر. وطلب سلاطين من حسب أن يجد وسيلة تجعله يهرب من السجن.

تحدث حسب مع ابن الأمير أو الملك وقال له لا داعى لحراسة سلاطين واتركه لى ولا تخش من هروبه واستمر يحدثه فى ذلك الأمر حتى اقتنع الابن وأخبر والده الذى وافق وتركوا سلاطين لحسب يقوم بحراسته. وأعطى سلاطين لحسب قبعة عليها علامة خضراء. وقال له عندما نحتل السودان ضع هذه البرنيطة على باب بيتك حتى لا يتعدى عليك أحد من الجنود الإنجليز وسأعلن ذلك على الجنود.

وفى خلال تلك الفترة أصبحت مكانة حسب عالية حيث تعرف على أكابر القوم الذين كان يقوم بتعليمهم القرآن.

وكان الدراويش فى تلك الفترة يغيرون على البلاد المجاورة: الصومال وليبيا والريف الشرقى بمصر وينهبونها. وتصادف أن جاءوا إلى باريس وكانوا ثلاثين رجلاً فمكثوا تحت النخيل خارج باريس وقالوا نريد أن نرى كيف حال البلد.

ذهبت جماعة منهم يمرون فى البلد وكانت لا توجد كهرباء فى ذلك الوقت وكانت الناس تنام مبكراً ولانتشار العقارب وشدة الحرارة كانوا ينامون فى الشوارع على سرائر من الجريد. فلف هؤلاء فى البلد وعادوا إلى رفاقهم. وأخبروهم بأنهم وجدوا النساء تكورن (حداء) على الرحايا والرجال نائمون.

وعندئذ قرروا دخول البلد وتوجهوا إلى بيت العمدة وكان اسمه الحاج أحمد وداع وكان من نسل طاهر. وكان ذلك منذ حوالى مائتين أو ثلاثمائة[٣٢] عام. وقالوا له نحن قادمون لاحتلال البلد. واحنا معانا ناس كتير قادمين ورانا، يريدون إخافة العمدة.

وكان لدى العمدة خفير شجاع اسمه عبد الله فقال لا تخش شيئًا «أنا والله العظيم أحاربهم وحدى» فقال له العمدة أنا مشغول على البلد وأخشى عليها منهم.

وفى أثناء وجودهم عند العمدة قال رجل منهم أنا أشم رائحة سلاح وهم كانوا لا يعرفون البندقية حيث كانت أسلحتهم الحراب والسيوف والمقاليع.. ويبدو أنه رأى سيفًا مع ولد أو امرأة فقال ذلك. وكانت البلد فيها كثير من البنادق فقلما يخلو بيت من بندقية أو أكثر وكانت بنادق بدائية[٣٣].

وهدد هؤلاء أهل البلد بأن من لم يحضر سلاحه سيقتلوه ويعلقوه أمام باب بيته. خافت الناس وأحضرت ما لديها. أما عبدالله الخفير الشجاع فكان يأخذ كل يوم بضع بنادق ويخفيها فى بركة من مياه عين الخشى.

ومكث هؤلاء فترة فى البلد ثم قرروا الرحيل فأخذوا معهم ثمانية عشر رجلاً من أكابر البلد، وأخذوا معهم جميع الحيوانات من خيل وجمال ومواش وغيرها وحملوها بالغلال وكل ماهو موجود وغادروا البلد متجهين إلى السودان.

وفى الطريق شعر واحد من الثمانية عشر رجلاً وهو عبدالله عبدالقادر قاضى البلد بالتعب والإعياء فطلب من السودانيين أن يتركوه يعود، وفعلاً أعطوه حماراً وتركوه. ووصلوا إلى السودان وشاع خبر وصولهم بالغنايم (النهيبة - على حد قول الراوى) وخرج الملك لابسًا جلبابه وعمته لرؤية الغنايم وذهب إلى بركة الدم لكى يرى قتل الأسرى ودعى حسب لرؤية الغنائم والأسرى.

ولما رأى حسب الأسرى وجدهم أهل بلده عبد الله سلطان والحاج أحمد إبراهيم وداعة فقال للملك : هؤلاء أهلى فكيف تقتلهم وطلب منهم أن يعفوا عنهم فهم ضيوفى ووافق الملك

وترك الرجال وكانوا خمسة عشر رجلاً حيث توفى اثنان منهم فى الطريق.

أكرم حسب أهل بلده كما يجب فكان كما يقال يذبح لهم يومياً، وكانت ساوية زوجته تغسل لهم ملابسهم وتحضر لهم المياه واستمروا على ذلك الحال مدة عام، وهم يريدون مغادرة البلد، ولكنهم لا يعرفون الطريق أو ليس معهم مال يشترون به جمالاً لتحملهم، إلى أن طاب حسب من الملك مساعدتهم، وقال له نجعلهم يسافرون، عن طريق البر، إلى وادى النيل وهم يتصرفون.

كان معروفاً أن أولاد عيسى يخزنون الغلال وغير مبذرين بعكس أولاد منصور كانوا يصرفون ما معهم. فانتهز أولاد عيسى خلو البلد من المؤن نتيجة نهب السودانيين لها وبدأوا يشترون وجبات المياه بسعر رخيص فالوجبة(٣٤) أو نصف الوجبة بميشة ونصف غلة أو شعير وهكذا اشتروا أغلب ملك(٣٥) أولاد منصور، مما أدى إلى أن يعمل أولاد منصور لدى أولاد عيسى كفلاحين.

وصل الأسرى إسنا وتقابلوا هناك مع جماعة يعرفونهم من العرب ممن يحضرون إلى باريس للتجارة فرحبوا بهم وأحضروهم على الجمال وخرجت البلد لاستقبالهم، وأخبروا أهل البلد بما قام به حسب تجاههم وأنه هو السبب فى إنقاذهم ولولا تدخله لقتلوا.

وابتدأ حسب يدبر أمر هروب سلاطين فاتفق مع بعض العرب على أن يجهزوا له ثمانية جمال بشارى لأنها جمال خفيفة وسريعة الحركة على أربعة مراحل فى الطريق. كل مرحلة عندها جملان يركب سلاطين جملاً والعربى دليله جملاً حتى يصل إلى المرحلة التالية فيترك هذين ويأخذ غيرهما، وهكذا حتى يستطيع الخروج بسرعة من السودان فارا إلى مصر قبل أن يحاصروه وفعلاً تم الأمر كما دبره حسب.

وذهب حسب ليخبر الملك بفرار سلاطين فضرب الملك حصاراً على البلد وتتبع رجال الملك أثره ولكنهم فشلوا فى العثور عليه واللحاق به.

وصل سلاطين إلى مصر وأخبر قواده بأحوال السودان ومكث حوالى شهرين بمصر وعاد على رأس جيش استطاع به احتلال السودان. وسمع حسب بدخول الإنجليز فوضع القبعة على باب بيته حتى لا ينهبه الإنجليز. ثم ذهب ليقابل سلاطين فمنعه الجند فأعطاهم القبعة، فدخلوا لسلاطين بالقبعة فسمح لحسب بالدخول. «طلب حسب منه أن يساعده فى السفر حتى إسنا وساعده فى ذلك. وأعطاه مبلغاً من المال «حوالى عشرين جنيهاً فقط»، وقال له سلاطين عندما أحضر إلى مصر سأطلبك.

عند إسنا تقابل حسب مع العرب الذين كان يتاجر معهم فرحبوا به وسار معه كبار العرب ليوصلوه إلى باريس. وكان منهم واحد اسمه مريك وآخر اسمه أحمد بريك. وقبل وصولهم سبق البشير ليخبر أهل الباد بقدوم حسب.

خرجت البلد كلها النساء والرجال والأطفال(٣٦) بالطبل والزينات لملاقاة حسب وكانت فرحة البلد كبيرة بوصول حسب إلى بيته وكان قد أحضر معه زوجته ساوية والتى أنجب منها كرار فى السودان. وهذا هو السبب فى أن كرار لونه كحلى. وهو جد محمود كرار رئيس المجلس القروى الآن.

وأخذ أولاد عيسى يفكرون ماذا يقدمون لحسب مقابل انقاذه لهم من الإعدام واتفقوا على أن يردوا لأولاد منصور جميع ما اشتروه بثمن بخس من عيون المياه وفعلاً دعوا الناس للاجتماع فى عصر أحد الأيام. وفى هذا الاجتماع أعطوا الحجج والعقود لحسب نظير إكرامه لهم. وقالوا له «ياعم حسب احنا البلد نقسمها مناصفة ونحن أخوة». فقال لهم حسب بارك الله فيكم. وعاشت البلد فى أفراح أيام عديدة فقد تصالح وتصافى أهلها.

ضاقت الحال بحسب بعد مدة حيث إنه كان مسرفاً هو وزوجته ساوية ونفدت النقود التى معهم وذلك لأن المهنئين أخذوا يتوافدون عليه للتهنئة من الريف الشرقى ومن المغاربة ومن السودانيين، وهو يقوم بواجب الضيافة كما يجب، فيذبح دائماً للضيوف. وكان أولاد عيسى يساعدونه خفية ببعض ما يحتاجه لإكرام الضيوف.

لما سدت السبل أمام حسب قال له أحد أقاربه واسمه على محروس لقد ذكرت لنا أنك كنت السبب فى فتح السودان وعما فعلته لسلاطين. فلماذا لا تذهب وتقابله فى مصر لأنه بالتأكيد ترك السودان. وفعلاً سافر حسب بعد أن تزيا بزى أهل السودان إلى مصر، وأخذ يسأل عن الجيش الإنجليزى وعندما وصل سألهم عن سلاطين. فقالوا له لقد أنعم عليه بالباشوية. وسألوه لماذا تريد مقابلته؟ ومن أين تعرفه؟ فقدم لهم كارتا كان قد أعطاه له سلاطين؟ فأخذوه إلى قصره. ورآه سلاطين من الطابق الثانى فنزل مسرعاً وأخذه بالأحضان وقال له لابد من استضافتك ومكث حسب مع سلاطين وزوجته الإنجليزية لمدة ستة أيام.

سأل سلاطين حسب عن أحواله فذكر له سوء حالته فأعطاه مائة جنيه ذهب، وأعطاه البهوية ـ وتاجاً اسمه تاج البهوية (البكوية) وهو فيما يبدو من النحاس. وقرر له راتبا شهرياً ستة جنيهات يصرفها من الجيش الإنجليزى لأنه ساعدهم فى فتح السودان، كما أعطاه شهادة بأنه خبير درب الأربعين.

وقبل العودة إلى باريس اشترى حسب ونش ودولاب ومواسير لاستخراج المياه وذلك من النقود التى أخذها من سلاطين وبعد مدة توفى حسب وتولى بعده ابنه كرار.

اجتمع أكابر البلد وحتى لا تحدث مشاكل جديدة بينهم اتفقوا على أن يقسموا البلد قسمين. يأخذ أولاد منصور والخطابية قسماً وأولاد عيسى القسم الآخر. وحددت القسمة شارع فى منتصف البلد. وكان فى البلد أربعة آبار: بئر القوام وبئر النخيل وبئر العجولة وبئر السبابة.

وإذا كانت توجد الآن أملاك الجماعة الشرقيين فى الجزء الخاص بالغربيين، فقد حصلوا عليه بالشراء، فقد اشتروا من الشيخ على كرار وإبراهيم كرار وغيرهم.

وانتهت الخلافات بين الجماعتين ويشاركون الآن بعضهم البعض فى الفرح والكرب ولكن كل خمس سنوات تحدث بعض الخلافات بسبب الانتخابات، ولكن بمجرد أن تنتهى الانتخابات تعود المياه إلى مجاريها ويذهبون ليهنئوا بعضهم وإلى الآن وهم يعيشون فى صفاء ووئام[٣٧].

توزيع لبدنات باريس والبيوت التابعة لكل منهم



تاريخ القصر الشفاهى :

ولندع راوياً من القصر هو الحاج أحمد سنوسى خلف الله يقص علينا قصة هذه القرية أو ما تعيه ذاكرته من أحداث. ؛كلمة القصر توجد فى الواحات المختلفة كالداخلة والخارجة وسيوة وجغبوب التى كانت تابعة لمصر. فكل واحة من تلك الواحات لها بلدة تسمى القصر[٣٨] وهى التى يجلس فيها الحاكم فالقصر مدينة الملك، بلاط[٣٩] توجد بها حاشية الملك، والقلمون يوجد بها قائد الملك. وجاء قلمون من قلم آمون معبود الملك بمعنى قلم آمون أو قلعة آمون وأصبحت تنطق قلمون.

وعندما ننظر إلى تاريخ القصر نجده مر بثلاثة عصور: الفرعونى، الرومانى، الإسلامى وتوجد الآثار الفرعونية والرومانية إلى الآن حيث كان كلاهما ـ الفراعنة والرومان ـ يبنيان بالحجر.

ولما جاء الإسلام إلى الواحات انقسم الناس إلى ثلاث فرق، فرقة قالت بأن الإسلام سيمكث مدة محددة وتعود البلاد والحكم للرومان مرة أخرى.والفرقة الثانية قالت سيستمر الإسلام وهذا كان ضد رغبة الفريق الأول الذى طمس عيون المياه وفر تاركاً الواحات. أما الفريق الثالث فكان يحب الإسلام والمسلمين ويتمنون دوامه، وهؤلاء هم الفقراء.

ويقال إن أول واحد فتح البلاد وجاء إلى الوادى الجديد هو خالد بن الوليد[٤٠]. وانتشر الإسلام فى الواحات وعاد أهل الواحات الذين فروا بعد أن اعتنقوا الإسلام وأعادوا فتح عيون المياه التى طمسوها من قبل.

ومن الصالحين الذين جاءوا إلى الواحات الشيخ نصر الدين وله مقام هنا. وقصته أنه لما قتل سيدنا الحسين فى معركة كربلاء فقطع قاتل الحسين ـ ابن ذو الجوشن ـ رأس الحسين ووضعها أمام يزيد[٤١] وأمسك يزيد شيئاً وأخذ ينقر فى فم الحسين. فقال طباخه ـ طباخ اليزيد ـ وأعتقد أنه أبو الأسود الكندى ارفع يدك يا يزيد فالمكان الذى تنقر فيه فى رأس الحسين قبله النبى ﷺ .

نظر إليه يزيد وهز رأسه وتوعده، فنصح أحد الرجال الطباخ وقال له اهرب لأن اليزيد سيقتلك. فأخذ ابنه واسمه نصر الدين وفر هارباً من بلد لآخر حتى وصل السودان. وترك السودان وقدم إلى الواحات لأن الواحات كانت ملجأ للهاربين من الحكم. ومات الكندى فى باريس فدفنه ابنه نصر الدين وقدم إلى هنا.

أما عن العائلات التى قدمت إلى القصر فكانت أولاها عائلة الكوجة وقد قدمت إلى الواحات فى عهد الرومان وهم الآن يعملون بالزراعة وقد تفرق أفرادها فى قرى الواحات.

وفى عهد الإسلام جاءت عائلة الشهابية وأعتقد أنهم جاءوا من العراق وبعد عائلة الشهابية جاءت عائلة راوى تاريخ

القصر فاسمه كما يذكر أحمد سنوسى إبراهيم خلف الله صغير خلف الله عبد المجيد محمد عبدالمجيد حليد الهارونى. وخلف جده الأكبر الهارونى ثلاثة أبناء ذهب واحد منهم إلى دشلوط فى أسيوط والآخر إلى جهينة فى سوهاج. وكان جد الهارونى هذا من سلالة زين العابدين بن الحسين وقد ذهب إلى تونس ثم جاء إلى الواحات وكان هذا منذ حوالى خمسمائة عام.

أما عائلة القرشية فتاريخهم من عهد محمد على عندما قام بمذبحة المماليك فى القلعة ففر بعض الناس وكان منهم محمد القرشى وكان معه رجل اسمه محمد الشيخ أبو غربان وهم أصلاً من السعودية.

وجاءت عائلة أبو بكر من بنى عدى بأسيوط وجاء إلى القصر منذ مدة بعد القرشية وعائلة الدينارية من دينار بالجيزة وجاءوا إلى القصر منذ حوالى مائتى عام.

أما الشيخ مبارز وابنه الشيخ شمس الدين فهؤلاء قدموا من عهد قريب من حوالى مائتى عام أو أكثر ولهم قصة.

وهى أن محمد على باشا والى مصر قال أريد أن أرى أولياء الواحات بمعنى أنه يريد اختبارهم فأحضروهم له، فعزمهم على الطعام. وكما سمع الراوى ممن قبله بأن محمد على وضع لهم فى الطعام لحم حمير وذئاب وقطط وكلاب ووضع بين هذا كله قطعة لحم صغيرة من لحم العجالى بمعنى أنه وضع لحوماً حرمها الإسلام ووضع بينها قطعة صغيرة لم يحرمها الإسلام. وجلس الأولياء ينتظرون الشيخ مبارز وسأل واحد من الحاشية أين هو؟ فرد الأولياء إنه فى الواحات، فقال فكيف يأتى إن أمامه شهراً حتى يأتى. وفى نفس اللحظة دخل الشيخ مبارز ونظر إلى اللحوم. وقال «بس» فطارت لحوم القطط، وقال «امش» فطارت لحوم الكلاب. وهكذا أخذ ينادى على كل حيوان حتى بقى اللحم العجالى فجلس وأكل وأكل معه الأولياء.

وعن تاريخ السنوسية كان هناك حلف سرى بين تركيا ومصر وليبيا لإخراج الإنجليز من مصر ويتم ذلك عن طريق تكوين جيش فى ليبيا يدخل إلى الواحات، وفى نفس الوقت يقوم المصريون بعمل مشاغبات ومظاهرات فى الداخل وفى نفس الوقت أيضاً يدخل الجيش التركى القومى مصر، فهم كانوا حاكمين مصر قبل الإنجليز.

وبهذه الطريقة ينقسم الجيش الإنجليزى إلى ثلاثة أجزاء فيستطيع الأتراك هزيمتهم. ولكن الإنجليز فطنوا إلى ذلك ودبروا أمرهم على أن يتركوا الواحات مؤقتاً فهى بعيدة ولن تؤثر. أما المصريون فقد تمت رشوتهم وإسكاتهم. وعندما عبر الجيش التركى الكوبرى[٤٢]، فتح الإنجليز عليهم الكوبرى ومات من الجيش التركى عدد كبير. ولذلك نسمع أن تركيا منذ ذلك الوقت لم تتحالف مع مصر.

أما بالنسبة للجيش الليبى[٤٣] فكان يتكون من مصريين وأتراك وليبيين، فعندما عرف بهزيمة الأتراك كر راجعاً ولاحقه الجيش الإنجليزى بقيادة قائد اسمه رونك حتى غرب سيوه وكان التعب قد حل بالجيش الليبى فحاصرهم الجيش الإنجليزى. وكان قائد الجيش الليبى السيد أحمد الشريف فقال لرجاله عليكم بقراءة عدة يس (سورة يس) (أخبر الشيخ إدريس رحمه الله الراوى بهذه الحكاية) وبانتهاء القراءة انقلبت الدنيا فنزل المطر على الجيش الإنجليزى مدراراً وكذلك الصواعق.

فى هذا الوقت دعا السيد أحمد الشريف قومه للرحيل فكانوا يمرون بجوار الدبابة والإنجليز لا يرونهم. وأخذوا طريقهم فى الطرق الوعرة التى لا يمكن للسيارات أو الدبابات السير عليها حتى وصلوا إلى واحة الكفرة. وكر الجيش الإنجليزى عائداً وكان ذلك عام ١٩١٤م[٤٤].

ويروى راو آخر[٤٥] قصة قرية القصر فيقول سميت بهذا الاسم لأنها كانت مقر الملك فقد كان يوجد بها الحاكم الفرعونى والرومانى. ويوجد إلى الآن عائلتان ترجعان إلى أصول رومانية وهما عائلتا الجندى فى عين الدير والكوج فى عين أم الصغير.

وقد جاء خبير عام ١٩٣٦ كان يقيس الجبهة طولاً وعرضاً كما أخرج بعض المومياوات من القبور وأجرى عليها قياساته وأخبرنا بأن هاتين العائلتين من أصل رومانى أما باقى العائلات فقد قدمت من خارج الواحات.

وعائلة القرشية جاءت من الحجاز من منطقة اسمها درب القمح ويحكى أنهم كانوا يبيعون المياه. وفى أيام الدولة العثمانية أرادت أم الملك زيارة قبر النبى فمنعها القرشية وبعض أهل الحجاز من ذلك، فأراد الملك اعتقالهم ففروا وجاء القرشية إلى مصر وعلى رأسهم الأخوان الحاج محمد القرشى والحاج أبو بكر القرشى ومعهم أولاد عمومتهم وعائلاتهم وعبيدهم.

والحاج محمد القرشى هو جد عائلة العمدة. أما الحاج أبو بكر فمن نسله الحاج محمد مدنى والشيخ محمد الصغير والشيخ فتحى. ويذكر الراوى أنه لا يعرف تاريخ قدوم القرشية إلى

القصر فربما يكون هو الجيل الرابع أو الخامس. ويقال إن عائلة القرشية كانت عائلة جبارة ينتهى أصلها إلى عائلة أبو جهل بالحجاز. واستقر القرشية فى القصر وبدأوا فى تكوين ممتلكاتهم بالشراء من الأهالى.

كذلك قدمت عائلة الشرفا من الحجاز وهم نسل سيدنا الحسين، وأيضًا عائلة الشهابية من الحجاز، وجد عائلة الشهابية كان اسمه شهاب بن مخارق بن راس الغول وكانت عائلةجبارة جدهم كافر، وكان شهاب بن مخارق يحارب مع الرسول مع الكفار وقتله الإمام على.

ومن الساقية الحمراء بتونس أتت عائلة الجزارين وسميت كذلك لأنهم كانوا يعملون بالجزارة وهم عائلة خلف الله. وجاءت عائلة الدينارية من قرية أم دينار بمحافظة الجيزة.

وعائلة الميهوب جاءت من ليبيا ومنها والدة الأستاذ ماهر عز الدين ناظر المدرسة فكان يوجد فى ليبيا رجل اسمه أحمد الشريف كان ينشر الدين الإسلامى فى إفريقيا وفى السودان والصومال والحبشة وكان يرسل الدعاة إلى تلك البلاد. وأرسل إلى الواحات أربع دعاة فمكث الشيخ محمد الموهوب فى القصر والشيخ مبروك فى بلاط والشيخ خالد فى الفرافرة والشيخ سنوسى فى أسمنت.

أقام أهالى القصر زاوية لتحفيظ القرآن ومسجداً وكانوا يجمعون للموهوب القمح والدقيق والسمن مقابل تعليم الأولاد القرآن. وبادر الشيخ إبراهيم الدينارى قاسم فجمع الناس وحفروا بئراً وأعطوه للشيخ الموهوب وأحضروا له فلاحين لزراعة الأرض وهكذا أصبح يعتمد على نفسه وكان هذا منذ حوالى مائتى عام(٤٦). وكان حاكم الواحات فى ذلك الوقت على أفندى جيوشى.

وكان أحمد الشريف يأتى كل عام من بنغازى ومعه حوالى مائتى طالب على الجمال والبغال والحمير ويقرأون القرآن ويمكثون مدة ثم يرحلون للمرور على البلاد المختلفة من السودان إلى الصومال.

وسكنت كل عائلة من هذه العائلات فى حارة من الحارات ولكل حارة باب كان يغلق عند المساء. ويوجد فوق كل باب بناء مثل الشرفة ولها حائط به فتحات صغيرة للرؤية والسلاح وذلك كى تدافع الحارات عن نفسها ضد أى عدوان.

وتزوج الشيخ الموهوب من القصر وأنجب أحمد وعندما كبر كان يسافر إلى ليبيا ـ فى ذلك الوقت كان الإنجليز يحتلون مصر، وليبيا تحتلها إيطاليا وأراد الإيطاليون ضم الواحات لليبيا ـ وتعاون الشيخ أحمد مع السنوسية وأحضر جيشاً منهم.

عند المغرب سمع الناس فى القصر صوت الرصاص من ناحية الجبل الغربى واحتل الشيخ أحمد القسم وكان به من ثلاثين إلى خمسين جندياً، وقطع الطريق الواصل إلى مصر فلابد أن يذهب أو يأتى.

علم الإنجليز بما حدث فأرسلوا طائرة وبعض الجند بقيادة سرنكى. وعلم الشيخ أحمد بقدوم الإنجليز فهرب. وكانت مدة وجوده بالمنطقة حوالى سبعة أشهر والغريب أن النخيل أثمر فى خلال هذه المدة مرتين. ويلاحظ أن مؤونة البلد قليلة لا تكفى إلا بالكاد. فماذا يحدث وقد ازداد عددهم بقدوم السنوسية.

دمر الإنجليز الزاوية التى كان يعلم فيها القرآن وكذلك الجامع ومسكنه. ووضع الإنجليز يدهم على الآبار التى يمتلكها، سلموها لعمدتى القصر والجديدة، وكان عمدة القصر فى ذلك الوقت الشيخ محمد حافظ، كما قاموا بتسليم زوجاته لأهليهم وحرقوا زروعه ومواشيه.

وقد قال الشيخ إبراهيم الدينارى شعراً فى هذه المناسبة وقد رأى الراوى قائل هذا الشعر وكان طفلاً صغيراً. ومن هذا الشعر على ما يذكر الراوى:

سرنكى جانا زى الغارة

بأتومبيله والطيارة

ولما لم الجيش على الجارة (الجبل)

واللى راح منهم مارد

سرنكى جانا من شرقى

جانا بأتومبيله يجرى

أخد العمدة والدينارى

وتالتهم كان الغازى

وكان العمدة فى ذلك الوقت الشيخ عبد اللاه وكان متزوجاً من بنت الشيخ محمد حافظ العمدة السابق، والدينارى هو الشيخ إبراهيم الدينارى، وهو الذى حفر الآبار للموهوب والثالث الغازى كان رجلاً متديناً.

وعاد مرة أخرى الشيخ عبد الوهاب الموهوب أخو الشيخ أحمد عن طريق مصر وتعرف ببعض الباشوات. وهناك توسط لهم خشبة باشا لكى يسمح له بالعودة إلى الواحات. وفعلاً سمح

له واستلم ممتلكاته. وكان قد ترك زوجته أمانة عند الشيخ حسن، فاستردها وبنى الزاوية مرة أخرى ومكث فترة قصيرة ومرض وسافر إلى مصر للعلاج حيث توفى. وكان أخوته قد لحقوا به وأقاموا فى الواحات.

ولم تكن الواحات فقيرة كما يظن الناس. فبعض الناس تتسائل لماذا يذهب هؤلاء إلى تلك البلاد الفقيرة، والحقيقة أنه كانت تتفجر فيها عيون الماء وينمو الزرع فقد كانت توجد وفرة فى المحصولات الزراعية(٤٧).

مما سبق نلاحظ أن السمة الغالبة على الراوية الشفاهية هو قص تاريخ عائلات القرية ومن أين أتت وصلات النسب والقرابة وأيام الصراع بينها وكذلك أيام الوداد. أيضًا تبيان ما تعرضت له القرية من أخطار خارجية كتعرض باريس لهجوم الدراويش وتعرض القصر لهجوم السنوسية.

لذلك فإن ما جمع من مادة شفاهية عن تاريخ المنطقة يعتبر أقرب إلى التاريخ السياسى للقرية وذلك مع التحفظ؛ لأن التاريخ السياسى يتعلق بالدولة وعلاقاتها الخارجية. ولكن إذا كانت القرية وعائلاتها هى عالم أهلها الكبير لا يعرفون غيرها عالمًا فإن الأحداث التى تمر بها من صراع على السلطة والثروة بين العائلات يشابه مايحدث بعيداً عنهم فى عاصمة الدولة مع الفارق طبعاً. وهذا الصراع هو الذى يحدد شكل العلاقات داخل القرية. لذلك يمكننا القول بتحفظ أن ما سبق عرضه لتاريخ كل من باريس والقصر ينضوى تحت لواء التاريخ السياسى للمجتمع المحلى (حركة العائلات - الحروب).

وهذا التاريخ حمل لنا بين ثناياه تاريخًا اقتصادياً واجتماعياً وفسر لنا بعض ظواهر السلوك كما فى سكن العريس لدى حماه فى باريس، كما أمدنا ببعض الأمثال والمناسبات التى أوجدت هذا المثل. كذلك فسر لنا أسباب تسمية بعض الأماكن ومناسبات تلك التسمية.

أيضًا وجود فكرة الثأر لدى أهل باريس وإن كانوا يستقدمون غيرهم للأخذ بالثأر. واتضح أيضًا من ثنايا الرواية أهمية المياه فى حياة الواحة وأن المياه هى التى تحدد المكانة الاقتصادية والاجتماعية للفرد فى مجتمع الواحة؛ حيث إن الملكية المهمة هى ملكية الماء وليست ملكية الأرض فعنصر الندرة خاص بالماء وعنصر الوفرة خاص بالأرض فالأرض فسيحة. والذى يحدد الثروة هو مقدار الامتلاك من عنصر الندرة وليس الوفرة.

ومن الجدير بالذكر أن ما ورد من أحداث لم يرد فى مدونات؛ لأن المؤرخين عادة لا يهتمون بذكر أحداث القرى ولكن الذى يهتم بذلك هم أهلوها. ولذلك فإننا لا يمكننا أن نعرف من أين أتت عائلات تلك القرية وطبيعة العلاقات ومكوناتها وأهم الأحداث التى مرت بها إلا من خلال المرويات الشفهية. والتى تحمل فى طياتها كثيراً من صدق الرواية.

فبمقارنة ماورد فى الرواية الخاص بالدراويش والسنوسية والأحداث التى تمت، نجد أنها تتفق مع ما ورد فى الكتب الموثقة فى الخطوط العريضة كما أن بها كثيراً من الأحداث التى لم يرد ذكر لها فى الموثقات. حقيقة هناك بعض الاختلاف فى تواريخ الأحداث ولكن هذا لا يقلل من أهميتها.

وهل يمكننا إرجاع أسباب الاختلاف بين كل من باريس والقصر فى بعض العادات رغم تشابه البيئتين جغرافيًا وزراعياً إلى اختلاف الأصول السكانية بالإضافة إلى التأثيرات الثقافية للسودانيين على باريس والسنوسيين على القصر، وتاريخيًا فإن قدم الاتصالات بين باريس وكل من النوبيين والسودانيين موغلة فى القدم لكون باريس إحدى المحطات المهمة للقوافل التجارية القادمة من السودان والذاهبة إليه والتى خبرت هذا الطريق الذى عرف بدرب الأربعين منذ القدم. ليس هذا فحسب فقبل غزو الدراويش بألف عام تعرضت الواحات لهجوم النوبيين وكان ذلك عام تسع وثلاثين وثلثمائة هجرية حسبما يذكر المقريزى؛ حيث سار ملك النوبة فى جيش عظيم إلى الواحات فأوقع بأهلها وأسر كثيراً(٤٨).

أما القصر فكانت مكاناً منشوداً للقادمين من الغرب حيث سكنها كثير من أهل الغرب، كما كانت مركزاً من مراكز الدعوة السنوسية وكان أهلوها أكثر تعاطفًا ومودة مع السنوسيين وطريقتهم.. وربما يفسر لنا ذلك كثرة المشايخ (الأولياء) بالقصر عن أية قرية أخرى سواء بالداخلة أو الخارجة.

ويلاحظ أن رواة التاريخ فى باريس أكثر حفظاً لتاريخهم وذوو براعة فى الحكى والسرد عمن هم مثلهم فى القصر، وذلك من خلال تتبع المرويات السابقة. فهناك تتابع فى تاريخ باريس وإلمام بالموضوع عكس رواة القصر، افتقدوا التتابع والترابط والحبكة.

وربما يرجع ذلك إلى أن القصر قرية كثرت بها الصناعات والاحتكاك مع القرى الأخرى نظراً لأهميتها فضلاً عن وفود بعض السائحين إليها بالإضافة إلى أنها تعتبر أهم

قرى الداخلة. وذلك عكس باريس التى تعتبر إلى حد ما منعزلة فحافظت على جانب كبير من تراثها الشفاهى.

ونستطيع أن نعتبر التاريخ الشفاهى إرثاً اجتماعياً لأنه انتقل من الأسلاف عن طريق الرواية أو المشافهة، كذلك هناك التصديق التام لكل ما يروى لدى السامع من الجماعة، رغم تضارب التواريخ وتداخل الحوادث وخلطها. ويرجع ذلك إلى أن هذا التاريخ هو الوثيقة التى تحتوى أصل الجماعة وهويتها. ولولاه لأصبحت الجماعة غير ذات أصل وجذور ضاربة فى أعماق الزمان. يفسر ذلك التفاف الناس حول الراوى حين حكايته للتاريخ وإنصاتهم بشغف والاستفسار عن أسماء يذكرها أو أحداث يرويها ومراجعة البعض للتحقق.

ونجد أن جميع أهل بلدتى باريس والقصر ينسبون أصولهم إلى أماكن أخرى غير التى يوجدون بها، فبعضهم قادم من الحجاز والآخر من ليبيا والآخر من وادى النيل. ولكننا لم نجد من قال إن أجداده وجدوا فى هذا المكان.

وهل هذا يؤدى بنا إلى القول بأن هذا دافع نفسى يدفع الجماعة إلى ذكر أماكن قدمت منها عائلاتهم غير بلدان الواحات. فالحجاز هى بلد النبى ﷺ وليبيا هى بلد السنوسية ووادى النيل بتراثه وثروته هو الحلم فماذا بقى للواحات فى نظر رواة تاريخها .

وأخيراً يمكننا التنويه ـ لأهمية التاريخ الشفاهى ـ لأى من المجتمعات للدراسات الفولكلورية والاجتماعية، ففى ثنايا مروياته يفسر ويحلل ويجيب على كثير من التساؤلات. وإن مضى الزمن دون جمع هذه المرويات يجعل الأمر أكثر صعوبة فى المستقبل. فحفظة هذا التاريخ قلة نادرة. ولعدم رواية هذا التاريخ وتكراره ينمحى من الذاكرة بالإضافة إلى أن الأجهزة الحديثة كالمذياع والمرناة قد شغلت الناس، وكذلك اختلاف الحياة عما سبق وزيادة مشاغلها ومشاكلها مما شتت العقول وجعلها غير قادرة على حفظ المخزون أو روايته.

وأخيراً ينبغى أن نذكر ملاحظة لوحظت أثناء الجمع الميدانى لبعض مواد التراث الشعبى، وهى أن الناس لم تك تعير اهتماماً كبيراً لما يروى عن المناسبات أو العادات. ولكن عندما تطرق الأمر إلى تاريخهم ابتدأ الجميع فى الإنصات للراوى مع محاولة أن يكونوا فى مكان قريب منه، كما شارك البعض بالسؤال والاستفسار. وكان الراوى يشركهم عند محاولة تذكر بعض الأسماء فيساعدونه. حدث هذا فى كلتا القريتين.

ويبين لنا ذلك أن الناس لهم ولع بتاريخهم وشغف بمعرفته، فانفعالاتهم ومشاركتهم للراوى يفوق ولعهم بأى شئ آخر. وهذا أمر طبيعى فالإنسان ينفعل مع أحداث أجداده من حركة وصراع وغيره، وهكذا هو التاريخ.

مراجع

أولا : الرواة

(١) الحاج أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٢) الحاج عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٣) الحاج محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

التسجيلات:

تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية أعوام ٦٣، ٧١، ٨٤، ٨٦، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥.

المراجع :

(١) عبدا للطيف واكد، مدائن الصحراء، مصر، د. ت.

واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧.

(٢) عبد الودود، ابراهيم شلبى (دكتور)، الأصول الفكرية لحركة المهدى السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩.

(٣) عليه حسن حسين (دكتور)، الواحات الخارجية، مصر ١٩٧٥.

(٤) فاطمة علم الدين (دكتور)، حدود مصر الغربية، مصر ١٩٩٤.

(٥) قاسم عبده قاسم (دكتور) بين التاريخ والفولكلور، عين للنشر، مصر، ١٩٩٣.

(٦) محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨.

ـ مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن الـ ١٩. مصر ١٩٥٧.

(٧) المقريزى (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر) ت ٨٤٥هـ، المخطط، جـ ١، مصر، د. ت.

(٨) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسى (دكتور)، القاهرة ١٩٨١.

(٩) دليل محافظة الوادى الجديد.

الهوامش :

(١) قاسم عبده قاسم (دكتور)، بين التاريخ والفولكلور عين للنشر، مصر١٩٩٣، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٢) يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم: د. أحمد مرسى، ص ٤٥ ـ ٤٧

(٣) مثل التاريخ الاقتصادى والاجتماعى ... إلخ.

(٤) دليل محافظة الوادى الجديد، ص ٣٩.

(٥) يقصد بالقادمين من الشرق: أى من وادى النيل وبالتحديد من الصعيد، ويلاحظ هنا أنه انتقل فترة زمنية طويلة جداً من القرن السادس قبل الميلاد (تاريخ إرسال قمبيز ملك الفرس لجيشه بقيادة بيريز لاحتلال سيوة) إلى ما بعد دخول الإسلام بفترة طويلة جداً كما يبدو من حكايته فيما بعد.

(٦) الجماعية السودانيون: وهم القادمون من السودان، ومعروف أن باريس تقع فى طريق درب الأربعين.

(٧) الجماعة الغربيون: القادمون من الغرب، من الصحراء الغربية.

(٨) يقصد الراوى المكث من المكوث، ولكن اسم هذه القرية يكتب بحرف السين (المكس)، وربما كان بها مكان لأخذ المكوس؛ إذ كانت ملتقى القوافل التجارية.

(٩) المسافة بين المكس وباريس حوالى تسعة كيلو مترات.

(١٠) الغنايم توجد بمحافظة أسيوط.

(١١) المطاعنة توجد بمحافظة قنا.

(١٢) بمعنى أنه إذا كانت امرأتك غير جميلة كاللبن الحامض فارض بها فلن تنال مطمحك من المرأة الجميلة التى شبهت هنا باللبن الرايب.

(١٣) الفرار يشبه الفأس فمن ناحية له قرن، ومن الناحية الأخرى قرنان من الحديد، وكان يستعمل فى الحروب مع الحربة حيث لم تكن الأسلحة الحديثة قد ظهرت بعد.

(١٤) بمعنى أنه إذا خرج إنسان عن الأصول فلا يسأل عما يصيبه.

(١٥) حكت هذه القصة للراوى جدته (أم أبيه) وقد توفيت عن مائة وعشرة أعوام، ولم تر تلك الحوادث حيث قصتها عليها أمها أيضاً

(١٦) تبعد دوش عن باريس حوالى ١٨كيلو، وعن المكس حوالى ٩كيلو.

(١٧) السبيل كان يستعمل للشرب، ويصنع من الفخار، وله أذنان، ومن يريد الشراب منه فلابد من أن يمسكه بيديه.

(١٨) حمارة فردة أى لها وليد صغير يحبس بعيداً عنها، فعندما تترك تندفع ذاهبة إلى وليدها.

(١٩) الطن يشبه أو القفة ويصنع من سعف النخيل.

(٢٠) طربوش يملأ بنقود فضية وذهبية ، حسب الاشتراط، وكان يعطى لأهل القتيل تعويضاً لهم عن قتيلهم مثل الدية.

(٢١) الزواده: هى الزاد من المأكل والمشرب.

(٢٢) الريافة: يقصد أهل الريف، وهنا هم من ريف الصعيد.

(٢٣) الطرفاية: نوع من النبات الشجيرى ينبت بمفرده ويعلو لمترين وإذا ترك يغطى مساحة ويصبح كالدغل، ويسمى أحياناً بالعبل.

(٢٤) الجاجة: اسم لمكان.

(٢٥) يقصد وادى النيل.

(٢٦) المعاون: مسمى لوظيفة.

(٢٧) واضح أن هذا القول من عند الراوى، لأن تلك الأحداث حدثت، عل حسب ما سيتضح فيما بعد، قبل حادثة دنشواى ١٩٠٦. كذلك كيف سيعرف أهل الواحات بخبر دنشواى فى وقت لم تكن فيه أى اتصالات.

(٢٨) الأبرمة: جمع برام، وهو من الفخار.

(٢٩) يستخدم العطرون فى تثبيت الصبغة ، ويوضع أيضاً على مضغة الدخان. وإلى الآن تذهب قوافل الجمال من باريس لجلبه من السودان وبالقرب من حدود تشاد والسودان وتستغرق الرحلة حوالى خمسين يوماً.

(٣٠) عين غردون سلاطين النمساوى لدارة، وكان ذلك حوالى عام ١٨٧٩ وفى عام ١٨٨٣ عين فى الفاشر وفى العام نفسه حكم دارفور. عندما سقطت الأبيض فى يد فى ١٦ يناير ١٨٨٣ لم يجد سلاطين بداً من إعلان إسلامه لتهدئه خواطر الجنود. أسر سلاطين فى واقعة شيكان فى ديسمبر ١٨٨٣ وبقى فى أسر المهدى فى كردفان حيث استطاع الفرار من أم درمان ١٨٩١. محمد فؤاد شكرى، مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩ بمصر ١٩٥٧، ص ١٥٢، ٣١٣، ٣٢٥.

(٣١) من تعاليم المهدية التشدد فى الالتزام بالنص الذى جاء به القرآن وماورد صحيحاً عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالقرآن وصحيح السنة هما الحكم الوحيد فى تقرير الحكم الشرعى.

ومن منشورات المهدى:

- منع الاستغاثة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً.
- ألا ينسبوا أو يتوهموا أو يطلبوا من رجل صالح شيئاً.
- اعتبار أى عمل من هذه الأعمال شر لها ـ د. عبد الودود شلبى، الاصول الفكرية لحركة المهدى السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩، ص ٢٠٨ ـ ٢١٧.

(٣٢) غزا الدراويش باريس عن طريق درب الأربعين عام ١٨٩٢ قادمين من الجنوب، بقوة قوامها ٥٠٠ جندى تحت قيادة الأمير عثمان أزرق الجعلى حيث بلغوا باريس فى شهر أغسطس ١٨٩٢، وتصادف أن كان رجال الإدارة فى باريس يوم وصول الغزاة فقبض عليهم الجعلى، ومعهم العمدة وعشرة من الأعيان، واتخذوهم أسرى. على أن إقامة الغزاة لم تطل أكثر من يومين اثنين؛ إذ جردت الحكومة المصرية حملة لمقاتلتهم تحت قيادة «هيجل»، وعندما وصلت الحملة باريس كان الغزاة قد انسحبوا. وقد شيدت الحملة طابية للدفاع عن باريس، عبداللطيف واكد، مدائن الصحراء، د. ت، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(٣٣) كان يوضع البارود فى الماسورة ويكبس ويوضع فوقه قطعه قماش ويشد الزناد فيخرج شرار يصل إلى البارود فينطلق.

(٣٤) وجبة المياه اثنى عشر ساعة.

(٣٥) الملكية ملكية للمياه وليست للأرض.

(٣٦) يذكر الراوى أن أحد الرجال الذين قابلوا حسباً، واسمه عمر التويم، أخبره بذلك منذ مدة طويلة وكان طاعناً فى السن.

(٣٧) عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، ١٩٩٣، الجامع: شوقى عبدالقوى.

(٣٨) ينتشر اسم القصر فى الصحراء الغربية؛ فيوجد قصر دوش، وقصر الغويطة، وقصر زيان، وقصرباريس بالخارجة، والقصر بالبحرية، وقصر الفرافرة، والقصر بمرسى مطروح، وقصر الروم فى واحة سيوة. وكل مكان ينعت بالقصر لابد وأن يكون بجوار أثر قديم خلفه القدماء، ولابد من أن تكون البلدة التى يطلق عليها اسم القصر هى أقدم البلدان المحيطة. عبداللطيف واكد، واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧، ص ٢٤٠.

(٣٩) بلاط والقلمون أسماء قرى بالداخلة.

(٤٠) من المعروف أن خالد بن الوليد لم يأت إلى مصر، وأن الذى فتح مصر هو عمرو بن العاص.

(٤١) يزيد: هو يزيد بن معاوية بن أبى سفيان، وهو الذى ولى الخلافة بعد معاوية.

(٤٢) لا يعرف الراوى أى كوبرى.

(٤٣) غزا السيد أحمد السنوسى الواحات البحرية والفرافرة والداخلة والخارجة فى فبراير ١٩١٦ . د. فاطمة علم الدين، حدود مصر العربية، مصر ١٩٩٤ ص ص ٣٩ ـ ٤٠ . يذكر الدكتور محمد فؤاد شكرى أنه بعد تقهقر القوات السنوسية والتركية والمصرية أمام الإنجليز استطاعت قوات محمد صالح حرب الوصول إلى سيوة ومنها إلى الواحات البحرية والفرافرة فالداخلة واستمرت حرب العصابات ضد الإنجليز طوال عام ١٩١٦.

وترك محمد صالح حرب قوة قليلة العدد فى سيوة لملاحظة الأمن كما ترك قوة فى البحرية والفرافرة لهذا الغرض، وأنشأ معسكراً فى تنيدة بالداخلة.

واستمرت أعمال حرب العصابات قاصرة على مهاجمة معسكر الإنجليز، وتحت ضغط القوات الإنجليزية قررت القوات الإنسحاب من الداخلة، وكان السيد أحمد الشريف السنوسى قد وصل من سيوة فى أواخر ١٩١٦.

محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨، ص ١٣٢.

ويذكر واكد أن القصر كانت مركزاً مهماً للسادة السنوسية ففى عام ١٨٨٤ وصل إليها الشيخ محمد ميهوب أحد تلامذة السنوسى وأقام فيها، ثم حفر عدداً من الآبار بلغ ثلاثة عشر بئراً وهب بعضها للسنوسى.

عبد اللطيف واكد، مدائن الصحراء، ص ١٥٢ .

يمكن القول بأن ٩٠ ٪ من البدو فى صحراء مصر الغربية كانوا ينتمون للطائفة السنوسية. د. فاطمة علم الدين، المرجع السابق، ص ٩٩.

(٤٤) أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر: تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى.

(٤٥) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة ، مزارع، القصر.

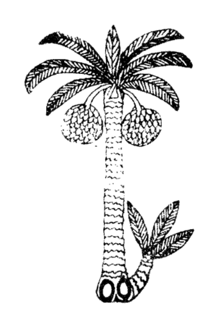
القصر: تسجيلات، الجامع شوقى عبدالقوى.

(٤٦) صاحب الدعوة هو محمد بن على السنوسى من بلدة مستغانم بالجزائر، ولد فى ١٨٨٧ ، أما السيد أحمد الشريف فقد وصل بجيشه إلى أم الرخم بمرسى مطروح فى عام ١٩١٥ .

محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، ص ص ١٠، ١٧٢ .

(٤٧) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر ، مزارع. ش١٧ و ١ ، و٢ ـ ١٩٩٣ القصر. الجامع شوقى عبد القوى.

(٤٨) المقريزى ، الخطط، مصر، د. ت، جـ ١، ص ٤٤١ .



الغناء البلدي ومقومات الشكل

د. محمد عمران

من قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، يمكن تصنيف النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين:

الأول: يضم أشكالاً موسيقية تتعدد فيها طرق الأداء وقواعده ودواعيه بتعدد المناسبات الاجتماعية التى تؤدى فيها. ولذلك فإن هذا الإطار يتسع ليضم قائمة مطولة من الموضوعات التى تشكل النشاط الموسيقى الشعبى (عند غير المحترفين) والذى يساير كل مراحل الحياة فى الثقافة الشعبية.

والأداء ـ فى هذا الإطار ـ لايتطلب، فى عمومه، تأهيلاً فنياً خاصاً يوقفه على أفراد أو فئة بعينها، إذ يكفى المؤدى أن يكون ملماً إلمامة عامة بالمحفوظ الفنى السائد، ويكفيه أيضاً أن يكون على دراية متواضعة بأساليب الأداء الشائعة، تسمح له بمجاراة المناسبات الاجتماعية دون الإخلال بتقاليدها.

الثانى: يضم أشكالاً موسيقية تقوم ـ بالضرورة ـ على عناصر وإمكانات فنية، كما تقوم على توفر قدرات خاصة لدى المؤدين، سواء على مستوى الصوت البشرى، أو على مستوى الأداء على الآلات الموسيقية، أو على مستوى المعرفة الفنية بخصائصها الصوتية وكيفية الإفادة منها.

يتخذ هذا الإطار وضعًا خاصًا فى الثقافة الشعبية، يأتى من الخصوصية الفنية للموضوعات الموسيقية التى يتناولها من ناحية، ومن خصوصية الوضع الفنى للمؤدين لاسيما الوضع الذى يظهر طبيعة النشأة الاجتماعية، والأسباب التى أهلتهم لاعتلاء مكانة الاحتراف فى الأداء الموسيقى.

وفى هذا الإطار عرفت الثقافة الشعبية فى مصر نوعاً من الغناء انتشر عبر واديها من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه. وعلى الرغم من أن هذا الانتشار الممتد صاحبه تنوع وتعدد لأشكال الأداء التى يقوم عليها نشاط الموسيقيين المحترفين؛ فإننا نستطيع ـ مع ذلك ـ أن نميز فيه أنماطاً أربعة على

النحو التالى:

١ـ الغناء الذى ارتبط بالشعراء. وتبرز على قائمته «السيرة الشعبية».

٢ـ الغناء الذى ارتبط بالمداحين؛ بقدر متساوٍ عدداً من القصص الغنائى الذى يتناول سير الأنبياء والصحابة والأولياء.

٣ـ الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين، والمنشدين المشايخ. ويضم: الدينى من القصائد ومنظومات الابتهالات والتواشيح والأدوار والطقاطيق. كما يضم بعضاً من قصص الرسل والصحابة.

٤ـ الغناء الذى ارتبط بمعنى الموال، والذى يعرف فى الوجه البحرى باسم «الغناء البلدى»، على أن بعض الباحثين أضاف إلى هذا النمط لوناً آخر من الغناء معروفاً فى صعيد مصر باسم «الفن الصعيدى». وتقوم هذه الإضافة على سببين، أولهما: أن تميز المؤدين ـ فى كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى ـ يأتى من تفوقهم (على سائر المغنين المحترفين) فى الإبداع الغنائى المصاغ فى نظم الموال بأشكاله المتعددة.

وثانيهما: أن المحفوظ الغنائى عند المؤدين (فى كل من الغناء البلدى والفن البلدى والفن الصعيدى) يشتمل على بند من الغناء استلهمت موضوعاته من أحداث ووقائع بعينها، وصيغت فى قالب قصصى. منها على سبيل المثال: موال الطير، وموال أدهم الشرقاوى، والجرجاوية، وحسن ونعيمة.

وإذا كنا نخصص هذا العرض للغناء البلدى، دون الفن الصعيدى، فلأننا ننظر إلى الغناء البلدى، على أنه نمط غنائى، قائم بذاته، وأن مقدار التشابه بينه وبين الفن الصعيدى ـ والذى أدى إلى إدماجهما تحت نمط غنائى واحد ـ لم يخف، بحال، التميزات الفنية الأساسية التى تدل بوضوح على اختلاف الانتماءات الثقافية التى يقوم عليها كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى، ولاسيما الاختلاف الذى انعكس على أساليب وطرق معالجة الموضوعات الغنائية المتماثلة من ناحية، وانعكس على أساليب وطرق معالجة الألحان التقليدية، حتى تلك التى تقوم على مبادئ وقواعد واحدة، من ناحية ثانية. وهذا لايعنى ـ فى الوقت نفسه ـ أننا نتجاهل مقومات التشابه القائمة بين هذين الصنفين الغنائيين، فتخصيصنا هذا العرض للغناء البلدى دون الفن الصعيدى، إنما يعنى أننا نضع هذه المقومات فى حدودها الحقيقية. ولأن هذا الأمر يحتاج إلى مقارنة تفصيلية بين هذين الصنفين الغنائيين وبعضهما البعض لامجال لبيانها فى هذا المقام؛ فإننا نكتفى بالتذكير بأن التخصص فى أداء الموال ارتبط بالمعنى البلدى، وأن هذا الغناء «البلدى» لايقوم فى أساسه إلا على أداء الموّال. ونذكّر أيضاً بأن المؤدى للفن الصعيدى لايعتمد على أداء الموال اعتماداً أساسيًا، لأن تميزه الفنى يأتى من إبداعاته فى منظومات المربع. أما فيما يتعلق بوحدة الموضوعات الغنائية المتمثلة فى المواويل القصصية التى مر بنا بيانها، فيمكن القول، من قبيل التذكير أيضاً، أن هذه الوحدة لايقابلها وحدة فى الشكل الشعرى الذى صيغ فيه هذا القصص؛ فهو فى الغناء البلدى يصاغ بالضرورة فى شكل الموال، بينما يصاغ فى الفن الصعيدى فى شكل المربعات. وربما لذلك يسمى هذا القصص فى صعيد مصر «دور» وليس «موالاً»، ويقصد به تخصيصاً موضوع القصة نفسها، وليس الشكل الشعرى أو الموسيقى.

على أننا لانذكر بهذه الميزات لنسلم بأن الاختلاف الذى يأتى عليه هذا النشاط الإبداعى ينحصر فى مجرد الاختلاف الذى يتعلق بطبيعة الخطط الذهنية التى تنشأ عليها العمليات الإبداعية فى هذا النشاط الفنى، ولاشك أن هذا الأمر قد يبدو معقداً عندما ينسحب على المعالجة الموسيقية بأشكالها المتعددة.

وتصنيف الغناء البلدى على أنه نمط موسيقى قائم بذاته لايقوم ـ فى واقع الحال ـ على المبررات والحجج النظرية وحدها، فللمغنين الشعبيين أيضًا تفسيراتهم لطبيعة الأطر التى تفصل بين غنائهم وغناء المغنين الشعبيين المحترفين الآخرين. فهم يعالجون خصائص التميز على أنها اختلاف فى «اللون» (لون بلدى، لون صعيدى، لون صوفى.. إلخ) وهو الاصطلاح الدارج الذى يشير عندهم إلى الاختلاف الصريح بين نمط غنائى ونمط غنائى آخر. ويشير أيضًا إلى الفروق الفنية الطفيفة، حتى تلك التى تفصل بين طريقتين فى الأداء لنمط غنائى واحد.

وإذا كان الباحثون قد نظروا إلى المغنين الشعبيين المحترفين ـ بمختلف طوائفهم وانتماءاتهم الفنية ـ على أنهم حملة المأثور الموسيقى الشعبى، فإن المغنين البلديين يعمدون دائمًا إلى تمييز وضعهم الفنى، ليس فقط من الناحية التى تتعلق بموضوعات الغناء وأشكاله الشعرية، أو التى تتعلق بالأداء وأساليبه، وإنما أيضًا من الناحية التى تبين أثر هذا الوضع الفنى فى تشكيل سمعتهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية والتى ينظرون إليها على أنها تحظى بمرتبة أعلى من تلك التى تحظى بها مكانة المغنين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ولامجال هنا لدواعى الاستغراب حينما تعلو عند المغنى البلدى المعاصر نبرات التفاخر بوضعه الفنى، لاسيما عند استحضاره كل الدلالات الإيجابية لمفهوم كلمة «بلدى». هو التفاخر الذى

يتسم بذات النبرات عند الغالبية العظمى من المغنين البلديين وكأنه مقوّم من مقومات النشأة والتربية. فالحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم العديد من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين) كان يقول: «أنا راجل بتاع موّال بلدى، شغلتنا معروفة، والزبون عارف مُطرَحنا، لما يكون عايزنا لازم يجى لغاية عندنا عشان يتفق معانا ويعطينا عربون. لكن بتوع الدُّفق والطار والربابة «دول» محدش يعرف لهم مطْرَح، وشغلتهم غير شغلتنا. وتلك هى النظرة نفسها التى صورت للمغنين البلديين المعاصرين، أن مصطلح «فنان شعبى» (الذى هيمن على الساحة الفنية المعاصرة) إنما صيغ خصيصًا ليدل عليهم وحدهم دون سائر المغنين المحترفين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ووفق هذا التصور فإنهم يطلقون على مغنى السيرة اسم «شاعر»، وقد يجارون الباحث من قبيل المجاملة أو لتمرير الموقف فيقولون «شاعر شعبى»، و«مداح شعبى».. إلخ. أما المنشد الدينى فيعرف عندهم باسم «المنشد الصوفى»، و«الصيّيت»، ويقولون: «الموالدى» إشارة إلى تخصص بعض المنشدين (فى الزمن السابق) فى أداء قصة المولد النبوى الشريف.

وإذا كانت هذه النظرة قد تؤخذ على أنها محاولة من قبل المغنين البلديين لتمييز وضعهم الفنى (فى إطار الأداء الموسيقى الاحترافى)؛ فإننا ـ ورغم كل الإيحاءات التى تنطوى عليها هذه النظرة ـ نضعها موضع الاعتبار، لاسيما مايتعلق فيها بطبيعة الفواصل والروابط التى يقيمونها بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وكذلك مايتعلق منها بمغزى المفاهيم والقناعات التى يستندون إليها فى تفسيراتهم. لكننا نتجه مع ذلك إلى مقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة عرضنا، فنعرض للشكل ونركز على شقين: أولهما الشكل الشعرى المستخدم فى الغناء البلدى، وثانيهما الشكل الموسيقى المصاحب له.

أولاً: الشكل الشعرى:

تصاغ موضوعات الغناء البلدى فى صنفين من النظم الشعرى:

الصنف الأول: الموال: وهو النظم الشعرى الأساسى الذى يعتمد عليه المغنى البلدى فى صياغة القاسم الأكبر من موضوعاته الغنائية، حتى أن هذا المغنى «البلدى» كان يعرف أيضاً باسم «مغنى الموّال».

والموال عند المغنى البلدى يأتى فى أشكال متعددة يتحدد كل منها بعدد الأبيات التى يشتمل عليها، فمنه مايشتمل على أربعة أبيات، ومنه مايشتمل على خمسة، أو ستة أو سبعة أو تسعة أبيات.. إلخ. ولكى يظل الموال محتفظاً بالشكل التقليدى للموال رغم اختلاف عدد الأبيات من شكل لآخر؛ فإنه لابدِ أن يشتمل على أقسام ثلاثة «عَتَب (بداية) رَدْفة (وسط) غطاء (نهاية)». مثال ذلك:

أ ـ العَتَب:

عملت صَيّاد وبَصْطاد شلّ ببنّيه
البورى ولاّ البياض دا شئ بالنّيه

ب ـ الرَّدْفة:

ياصيّادين السّمك دا الرّزق مش بالجَرْى

ج ـ الغطاء:

اسْعَى وذاكر لكنّ الرّزق بالنّيّه

وفى إطار تعدد الأشكال الشعرية للموال، عرف الغناء البلدى شكلاً مميزاً من المواويل يعرف بالموال القصصى، يكثر فيه عدد الأبيات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات. وقد شاع هذا الشكل من المواويل مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية فى محفوظ كل المغنين البلديين. وعلى الرغم من كثرة عدد أبيات هذا الشكل من الموال؛ فإنها ـ فى كل أعدادها ـ لابد أن تنتظم فى شكل داخلى معين. وأكثر المواويل القصصية انتشاراً هى تلك التى تنتظم فيها الأبيات ـ وقوافيها ـ على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية، أو سداسية.. إلخ. وتتوالى تباعاً مكونة الشكل الشعرى العام للموال القصصى.

ويبدأ الموال القصصى بـ«عتب» واحد من المواويل القصيرة (الداخلية) تتوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المكتملة. وتنتهى القصة ببقية الموال الأول، أى بالردفة والغطاء، فيكتمل بذلك الأداء. مثال:

بداية القصة: ا ـ عتب الموال القصير الأول:

يادهر كلك حوادث مؤلمة ونعيم
ومعادن الخَلق فيها خشْن ونَعيم
الدنيا فانيه وعجب وفيها التّعب ونعيم
(تتوالى مواويل قصيرة كاملة)

ختام القصة: ب ـ رَدفة الموال الأول:

واسمع كلامى ياعاقل بالأدب تانى
«خالد» و«جميل» ردّو لبعضهم تانى

ج- غطاء الموال الأول:

وعاشو مع بعضهم تانى فى رِضىَ ونعيم

الصنف الثاني: ب -الطقطوقة: شكل شعرى مكون من عدد من الأبيات تقوم على قافية واحدة أو على عدة قوافٍ، ووفق النظام الذى يجرى به تقسيم مكونات الطقطوقة. والذى يأتى على النحو التالى:

المذهب: يتألف من مقطع شعرى يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة، وهو المقطع الذى يتكرر فى الطقطوقة بقافية واحدة.

الكوبليه/ الغصن: يتألف من مقطع شعرى يقوم على قافية واحدة قد تتفق أو تختلف مع قافية المذهب. وتقوم الطقطوقة على عدد من الكوبليهات (الأغصان) قد تتفق قوافيها أو تختلف مع بعضها البعض. ويفصل بين الكوبليه والكوبليه الذى يليه إعادة لمقطع المذهب. مثال ذلك:

المذهب:

جلابٌ الخير، جلاب الخير يابا

جانا بالخير، جانا بالخير يابا

كوبليه:

وعريس بيطل وجاب الكل يابا

خدِستّ الكل وزىّ الفل يابا

المذهب:

جلاب الخير...إلخ

إذا كان سائر الغناء البلدى ينتظم فى هذين الصنفين من الشعر (الموال، والطقطوقة) فهناك من المغنين البلديين من لايلتزم التزامًا صارمًا بالحفاظ على شكلى كل من الموال والطقطوقة فى التحديد الذى مر بنا توضيحه. فالأداء عند المغنى البلدى وإن كان يقوم على قواعد وتقاليد بعينها؛ فإنه يقوم أيضًا على قدر من المرونة، ربما يكون تعدد الأشكال الشعرية للموال واحد من مظاهرها. لكننا ـ وفى إطار هذه المرونة ـ لانستطيع أن نتجاهل الفروق والتميزات الفردية للمؤدين والتى حملت بعضهم على تجاوز التعدد التقليدى للأشكال الشعرية، إلى التحرر أحياناً من القواعد الصارمة التى كانت تلزم الجميع ـ فى السابق ـ بالحفاظ على شكل معين للمكونات الداخلية التى تقوم عليها الأشكال الشعرية الغنائية، سواء فى الموال (عتب/ ردفة/ غطاء) أو فى الطقطوقة (مذهب/ كوبلية/ مذهب.. إلخ). وهو الأمر الذى يمثله العديد من الأشكال المستحدثة لمنظومة الموال، حيث يمكن أن نجد شكلاً منها لايقوم على التقسيم الداخلى المتعارف عليه، أو نجد شكلاً آخر لايزيد عدد أبياته عن ثلاثة. كما هو واضح من المثالين التاليين:

لو كان أبويا نهانى وقال لى توب لك يوم ياابنى

وأرمى أساس عشرتك من قبل ماتْبنى

أنا بنيت وعلّيت وجا الدُون يعايْبنى (يعايبنى = يمرُضه)

مايهدّش جبال المحبة إلا قليل الأصل ياإبنى

أنا حكم علىّ الزمن لخبط لى قمحى على تُبنى

إللى عملْتُه فى أبويا بيْخلصُه إبنى

* * * * * *

و:

اللى معاه فكْر ينام به الليل ويصحى بُه

الشمع يحرَق فى نفسه وينور على صحابه

نام ياخالى نام، وسيب الغُلب لأصحابه

وفى الطقطوقة قد لايلتزم المغنى بمراعاة مكوناتها الداخلية، فقد لايظهر المذهب فى الأداء إلا بعد أداء الكوبليه الأول، وقد لاتنتهى الطقطوقة بالمذهب. وقد تقوم الطقطوقة ـ من أساسها ـ على مذهب وكوبليه واحد وهكذا..

ثانياً: الشكل الموسيقى

أ ـ الأداء المرتبط بالمّوال

على الرغم من أننا لانعرف على وجه الدقة متى تكون الإطار الاحترافى للغناء البلدى فإنه، ومما لاشك فيه حتى اليوم، أن منظومات الموال القصير بأشكاله المختلفة كانت عماد هذا الغناء فى دلتا مصر قبل أن تبرز أهمية الطقطوقة والموال القصصى فى هذا النمط من الغناء.

ورواج الموال القصير اقترن (فى هذا الإطار الغنائى) برواج شكل موسيقى مميز قام على طرق وأساليب أداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعرى للموال القصير وذات صلة بمغزى الخطاب الذى صيغ فى أبياته. ولأن خطاب الموال يجنح غالبًا تجاه معالجة حالات الشجن ومواطن الأسى والشكوى من الزمن؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة

الأداء الموسيقى للموال، لاسيما وأن المؤدين قد توارثوا ـ من مقومات الموسيقا الشرق عربية ـ أساليب أداء ومكونات مقامية تساعد على إبراز هذه الناحية.

وبجانب هذه الميزة ارتبط الأداء الموسيقى للموال ـ ومازال ـ بعدد من الخصائص الفنية يحددها الدارسون فى: حرية الأداء من الناحية الإيقاعية (أى الأداء الموسيقى غير المقيد بوزن قياسى)، وفى الاعتماد على تداعى الألحان فى مسار مرتجل يجنح تجاه الإفادة من معطيات الموسيقا الشرق عربية، لاسيما الإفادة من قواعدها فى التلوينات والانتقالات المقامية.

وفى الأداء الموسيقى للموال تأتى خاصية التحرر من الوزن القياسى على قائمته الخصائص الفنية التى يبرزها الباحثون، بوصفها ـ كما يقولون ـ «خاصية أساسية، تنتظم على أساسها سائر المكونات البنائية التى يتشكل منها الأداء الموسيقى للموال، وهى مكونات لاتتقيد غالباً بشكل التقسيمات اللحنية أو المسارات المتعارف عليها فى الأداء الموسيقى الموزون».

وعلى الرغم من أهمية الاعتبارات التى نوليها لخاصية الوزن فى الأداء الموسيقى؛ فإن أى درس للكيفية التى يتشكل بها الأداء، لابد أن يقوم على تحديد دقيق لطبيعة الدور التكوينى الذى يلعبه الوزن القياسى فى كل نمط موسيقى، لاسيما وأن هذا الدور يختلف من نمط موسيقى إلى نمط موسيقى آخر، ومن شكل موسيقى إلى شكل موسيقى آخر. وإذا كان التفسير السابق يرى أن الأساس فى انتظام المكونات البنائية للأداء الموسيقى هو نوع الوزن، فهذا يعنى من ناحية أننا لانفرق بين الأداء الموسيقى للموال وبين أى أداء موسيقى لايجرى بوزن قياسى. كالأداء المقترن بأغانى تهنين الأطفال وأغانى التحنين ومنظومات العديد وغيرها من الأشكال المشابهة والتى يستطيع عامة الناس أن يفرقوا بين كل منها بمجرد الاستماع إليها. وهذا يعنى من ناحية أخرى أننا نغض النظر، حتى عن دلالة المعايير البسيطة (المتوارثة) التى يستند إليها العامة فى تمييز أشكال الأداء من بعضها البعض.

إن التشابه القائم على خاصية عدم التقيد بوزن قياسى، لايعنى بالضرورة أن الأداء الموسيقى فى كل من الموال وتلك الأشكال الأدبية يقوم على قواعد فنية واحدة كما أن التحرر من الوزن القياسى فى الأداء الموسيقى المصاحب للموال، لايعنى أيضاً أن المكونات البنائية التى تندرج تحت هذه الخاصية لا ضابط لها. وكأن خلو الأداء الموسيقى من الوزن القياسى فى الموال يعنى، فى الوقت نفسه، إقصاء الأداء عن أية قواعد للتشكيل الفنى الموسيقى! صحيح أن التحرر من الوزن القياسى قد يؤدى ـ فى بعض الأشكال الموسيقية ـ إلى تحرر الأداء من الالتزام بخطة لحنية بعينها لصياغة المسارات النغمية، أو لتشكيل مكوناتها، وهو الأداء الذى يمكن أن نسميه «أداءً حَرّاً». لكن هناك ـ مع ذلك ـ فارق مهم بين خصائص هذا الأداء «الحر»، وخصائص الأداء الذى يلتزم فيه المؤدون بقواعد وأساليب فنية بعينها، لكى ينشئوا شكلاً موسيقيًا، يراعون فيه عن عمد، أنه غير مقيد بوزن قياسى. وهو الفارق الذى ينأى بالأداء الموسيقى للموال عن الأشكال الموسيقية الأخرى التى تتفق معه فى خاصية الوزن.

أما عن تداعى الخواطر اللحنية فى الأداء الموسيقى للموال، وخاصة عند المحترفين ـ فمن الخطأ أن نفسره حسب المفهوم الشائع للارتجال، وهو المفهوم الذى يضع العمليات الموسيقية التى تجرى فى الموال، على درج «البساطة» فى التنغيم، وعلى مستوى العضوية فى الأداء. فالتحليل الفنى لما يأتى فى الموال من خواطر لحنية، يؤكد أن هذه الخواطر تعد تمثيلاً متقناً للجهد الفنى الابتكارى الخاص بالمؤدى. وهو جهد يظهر كيفية معالجته للأسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها فى الموال، ولايصح النظر إلى هذا الجهد إلا بوصفه خلاصة الخبرة التى يتعين على كل مؤدٍ «محترف» أن يتحصل عليها، لكى يدخل ميدان أداء الموال، وهى الخبرة التى يمكن أن نتلمس بعضًا من جوانبها فى وصفنا التالى لأقسام الأداء الموسيقى الذى يأتى عليه الموال:

ا ـ **الاستهلال/ التمهيد:** يتشكل من مسار لحنى يتألف من بضع نغمات قليلة تكون، عادة، النغمات الأساسية فى التكوين المقامى المختار. ويجرى تحريك المسار بتمهل يكفى لتوكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمى الذى يتشكل عليه الأداء، والذى يساعد ـ فى الوقت نفسه ـ على التشكيل الحسى العام بالإطار النغمى. ومتى تم الانتهاء من تشكيل هذا المسار الابتدائى، ينصرف المؤدى بصوته إلى بناء متصل نغمى ينقله إلى مرحلة أخرى فى الأداء.

ب ـ **الوسط/ النماء:** ويبدأ بتوليد أشكال مضطردة من التكوينات اللحنية تنصرف إلى مسار صاعد وهابط وفق الضرورة التى تقتضيها خاصية «التآلف» بين النغمات. وفى كل حركة صوتية يكون للنغمات المحورية دور أساسى، إما للوصول إليها (ركوز) أو للانطلاق منها (بناء). ويظل الأداء يجرى على هذا النحو خالقًا أشكالاً متعددة للترابط بين

النغمات وبعضها البعض. وفى هذا القسم الغنائى فى الموال يستطيع المغنى المقتدر أن يظهر براعات فى معالجة العلاقات النغمية الطبيعية والتى يتيحها التكوين المقامى فى السلالم الشرق عربية، من ذلك على سبيل المثال:

ـ القدرة على اختيار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة ما، إما بمدها أو بزخرفتها أو بتكرارها عدة مرات قبل الانصراف عنها إلى النغمة التى تليها صعوداً أو هبوطاً.

ـ القدرة على اختيار اللحظة التى تضاعف من حالة انسجام وتوافق التكوين اللحنى عند تكوين نغمة فيه ثم تعديلها ببطء أو تعديلها سريعًا إيذاناً بالانتقال الصريح إلى مقام موسيقى آخر، أو الاكتفاء بلمس هذه النغمة من قبيل تطعيم المسار فى هذه اللحظة من الأداء.

ـ القدرة على اختيار مقطع لحنى بعينه، والتدرج به إلى موقع آخر فى الأداء لغرض إعادة جزء سابق من الأداء، أو بغرض الوصول إلى الخاتمة.

ج ـ **الخاتمة / التسليم:** هناك شروط مهمة للوصول بالأداء إلى خاتمة الموال، إن لم تتحقق سقط الأداء كله. ومن هذه الشروط أن ينتهى الأداء الموسيقى على النغمة الأولى التى يرتكز عليها المقام الموسيقى المستخدم فى الأداء (النغمة الأساس)، ولابد أن يكون الوصول إلى هذه النغمة الأساس قائماً على التدرج اللحنى المقنع. وهذا التدرج ـ وإن كان ينظر إليه أحياناً على أنه «تصفية»، لما تم من عمليات موسيقية ـ (أى التدرج بالأداء إلى حيث بدأ بالنغمات القليلة)؛ فإنه كثيراً مايأتى بعكس هذه النظرة، وخاصة عند المغنى المحترف الذى يتميز بقدرة خاصة فى أداء الموال. وكل مغنٍ لديه خطته اللحنية التى يتميز بها بين أقرانه، فى رسم مسارات الألحان وسائر العمليات الموسيقية التى تجرى داخل الموال. ففى الخاتمة تتكثف كل أو بعض هذه العمليات الموسيقية التى (مر بها الأداء) وكأنها إعادة للعرض الموسيقى بكل توافقاته فى إيجاز سريع خاطف. وبقدر استيعاب المؤدى لأساليب هذا التكثيف السريع، وبقدر توفيقه فى تنفيذ خطته اللحنية، بقدر ماترتفع درجة الإقناع بالخاتمة «التامة» المثيرة.

وفى الأداء التقليدى للمّوال، درج الفنانون المحترفون على إظهار علاقات تكوينية بين شكل الموال (الشعر)، وبين شكل الأداء (الموسيقا). وهى علاقات لاتقف عند شكل التقسيم الثلاثى (المتقابل) فى كل من الشعر والموسيقا المصاحبة له؛ وإنما تتجاوزها لتظهر المبدأ الفنى الذى قام عليه هذا التقسيم. فالشعر ـ فى الموال ـ يبدأ بالعتب، أى التقديم أو الاستهلال الذى يتحقق فى الأداء بعمليات موسيقية تظهر فيها أساليب التحضير والتمهيد النغمى، إلى أن تحين لحظة انتقال الشعر إلى قسم «الردفة»؛ وهى وسط المّوال، أو بالأحرى: قلب الموال «الشعر»، وقلب الموال «الموسيقا»، حيث يتصاعد فيه اللحن باستعراض متقن لطرق الأداء المتعارف عليها فى أداء الموال، وعلى وجه الخصوص: تلك الطرق التى تنشئ علاقات متآلفة «ومثيرة»، بين التفاصيل الصوتية الرهيفة وبعضها البعض من ناحية، وبينها وبين النغمات الأساسية فى الأداء من ناحية ثانية.

على أن التقابل فى شكل التقسيم بين الشعر والموسيقا المصاحبة له، وكذلك مراعاة المبدأ الذى قام عليه هذا التقابل، لم يعد شرطاً ملزماً ـ عند المغنين البلديين المعاصرين ـ لكى يتحقق الشكل المميز للأداء الموسيقى «المّوالى»، فالمغنى المقتدر فى إمكانه التغاضى عن ضرورة أن يكون الشكل الشعرى للموال قائماً على التقسيم الثلاثى التقليدى، شريطة أن يلتزم بهذا التقسيم فى الشكل الموسيقى «الموالى»، وشريطة أن يلتزم بإظهار العمليات الموسيقية التكوينية التى يتميز بها هذا الشكل الموسيقى. وهى الحالة التى استطاع بها المغنون المحترفون أن ينشئوا شكلاً موسيقيّا متكاملاً للأداء «المّوالى» لايستخدمون فيه سوى شطرة شعرية واحدة أو شطرتين، بل استطاعوا أيضاً أن ينشئوا هذا الشكل الموسيقى معتمدين على التغنى بكلمة واحدة، وأقرب مثال على ذلك، النماذج الغنائية الشائعة للأداء «المّوالى» المتكامل الذى لم يستخدم فيه المؤدون سوى كلمة «ياليل» و«ياعين» و«آه» وغيرها من المفردات التى يسمح تكوينها بهذا الاستخدام؛ فمن مزايا الأداء الموسيقى «الموالى» أنه يعرف طرقًا وأساليب أداء أمكن الإفادة منها فى تطويع تفاعيل النظم الشعرى للبيت الواحد، بل وتفاعيل الكلمات المفردة لحركات وسكنات هذا الصنف من الأداء الموسيقى. وهى المزايا التى جعلت الشكّل الموسيقى «الموالى» بأقسامه الثلاثة الأساسية نموذجاً للتكوين اللحنى الذى يتجاوز، بشكله ومكوناته وأساليب أدائه، بساطة التصويت الغنائى (الذى تعرفه أغلب الأشكال الغنائية الشعبية) إلى عمليات صوتية بالغة التعقيد. وهى أيضاً المزايا نفسها التى يتعين على «العازفين» أن يخبروها جيداً عندما يبغون محاكاة الألحان التى تخرج بالتصويت البشرى فى الأداء «الموالى»، أو عندما يبغون إنشاء الشكل الموسيقى الآلى المعروف باسم «التقاسيم».

أما الأداء فى الموال القصصى، فيبدأ على غرار البداية نفسها التى تأتى فى الموال القصير. وعلى الرغم من أن المدخل الشعرى للموال القصصى يتكون من «عتب» فقط؛ فإن

بداية الغناء قد تتحول إلى أداء موسيقى متكامل، كالذى يحدث تماماً فى حالة أداء الموال القصير المتكامل الأقسام.

وعند البدء فى أداء متن القصة، يتجه المغنى ناحية تأكيد الأسلوب المميز لأداء قصته وهو الأسلوب الذى يعمد فيه المغنون ـ غالبًا ـ إلى الأداء بطريقة «القولة» و«الردّة» يفصل بينهما لزمة موسيقية آلية، وهى طريقة قريبة الشبه إلى حد كبير بطريقة الأداء بالسؤال والجواب الموسيقيين.

وخلال الأداء يلجأ المغنى إلى تغيير أسلوب أدائه لكى يتناسب والعمليات الموسيقية التى يجريها من حين إلى آخر، ومنها على سبيل المثال:

ـ تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول بأداء هذه الشطرات الشعرية (نفسها) إلى الأداء بطريقة المّوال.

ـ تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول إلى شطرات شعرية أخرى بالأداء المّوالى.

ـ الأداء بطريقة الموال على «الوحدة» الموزونة وزنًا قياسيًا، وتطويع الأداء من حين لآخر للوزن القياسى والعودة إلى الأداء الموالى على الواحدة.. وهكذا لفترة من الأداء قد تطول وقد تقصر وبحسب مقتضيات التصعيد النغمى.

ـ استخدام طريقة الخاتمة الغنائية المتبعة فى أداء الموال القصير، وذلك من حين لآخر، ثم العودة منها إلى الأداء بأسلوب «القولة» و«الردّة» أو العودة منها إلى الأداء على الواحدة أو الأداء الموزون قياسياً.. وهكذا.

وفى ختام القصة يلجأ المؤدى غالبًا إلى الخاتمة الغنائية «التامة» المتبعة فى أداء المّوال القصير، مستخدمًا شطرات الشعر الردفة والغطاء المتبقيان من الموال الأول وبذلك يكتمل الأداء شعراً ولحناً.

* * * *

٢ـ الأداء الموسيقى للطقطوقة

إذا كان الموال بشقيه (الشعر والموسيقا) ظل علامة رئيسية لتمييز المغنين المحترفين الذين دخلوا إلى ميدانه، فإننا لانعرف، على وجه الدقة، متى بدأ غناء الطقطوقة. وسائر منظومات الغناء الموقع قياسيًا يدخل إلى دائرة الغناء البلدى ويتحول شيئًا فشيئًا إلى بند مهم فى محفوظ المغنى. ولذلك فإن رصدنا لهذه الإضافة الفنية ينصب ـ فى المقام الأول ـ على الواقع الغنائى المعاصر.

وأداء الطقطوقة يعد علامة مميزة لكيفية معالجة المغنى البلدى للأداء الموقع والموزون وزناً قياسياً. وعلى الرغم من أن الوزن ـ فى هذه الحالة ـ يستمد عادة من شكل النظم الشعرى للطقطوقة ومن وزن تفاعيلها، فإن أداء الطقطوقة ـ عند المغنى البلدى ـ لايجرى مستقلاً عن السياق الموسيقى الذى يجرى عليه أداء المّوال القصير. وهو اقتران لايجوز إغفاله عند رصد الأداء الذى يعرفه المغنون البلديون، لاسيما وأنه يظهر الشكل المميز لما يعرف بـ: «الوحدة الغنائية» التى تقوم على وصل المّوال بالطقطوقة، ووصل الطقطوقة بالمّوال، رغم أن كلاً منهما لايتفق مع الآخر فى خاصية الوزن القياسى.

واقتران الطقطوقة بالمّوال ـ فى الغناء البلدى ـ يجرى على مسار لحنى متصل. ولأن هذا المسار يتحول ـ عند بداية الطقطوقة ـ إلى الوزن القياسى ؛ فإن مكونات هذا المسار تتخذ أشكالاً واتجاهات وسرعات مختلفة عن تلك التى تتخذها فى مكونات الأداء «المّوالى». لكن المسار يظل ـ مع ذلك ـ قائمًا على وحدة الأداء التى تسمح بإعادة أداء المّوال بعد انتهاء الطقطوقة، وداخل الطقطوقة وفى إطار النظم القياسى، دون التقيد بتأثير نبراته الشديدة أو الخفيفة، وهو مايعرف فى الأداء بـ «غناء الموال على الواحدة».

ولاشك أن دخول الطقطوقة إلى محفوظ المغنى البلدى أثر بدرجات مختلفة فى القيم الموسيقية التى كانت سائدة قبل اعتماد الطقطوقة بنداً من بنود الغناء عند هذا المغنى، ولعل المراحل التى مّر بها شكل المصاحبة الآلية ـ عند المغنى البلدى ـ تكون شاهداً على هذا التأثير. فالغناء البلدى، أو بالأحرى غناء المّوال عند المحترفين، كان يجرى بمصاحبة آلة أرغول واحدة (فى الحجم الكبير) أضيف إليها ـ فيما بعد آلة سلامية واحدة. ثم زيد عدد آلات هذا التكوين فظهر الأرغول والسلامية كل فى زوجين فكان حجم إحدى آلتى الأرغول ضعف حجم الأخرى. وكذلك الحال بالنسبة للسلامية، وعليه كان الحجمان الصغيران للأرغول والسلامية يستخدمان فى مرتبة «ريس» (لأداء الألحان الرئيسية) بينما كان الحجمان الكبيران منهما يستخدمان فى مرتبة تّبيع (لترديد ومساندة الألحان الرئيسية). وبهذا التكوين الآلى كان يتشكل الجرس الصوتى المصاحب لصوت المغنى. ولأن الغناء لم يكن يتشكل إلا فى حدود الموسيقا المقترنة بالموال، فلا حاجة حينئذ للتوقيع أو وزن الألحان، ومن ثم ظل التكوين الآلى المصاحب للمغنى البلدى قاصراً على آلات الغاب وحدها. وأصبح هذا التقليد علامة مميزة للمغنى البلدى وفرقته الموسيقية، وحتى بعد دخول الطقطوقة، لم يندفع المغنون تجاه التغيير دفعة

واحدة، إذ ظل الكثير منهم ـ حتى العقود القليلة الماضية ـ يراوحون (فى أدائهم) بين الإمكانات التى تتوافر عليها آلاتهم الغاب التقليدية، وبين المقتضيات الفنية الجديدة التى يعوزها أداء الطقطوقة. وإذا كانت إغراءات التغير الفنى وضروراته تلكأت عند فريق محافظ من المغنين البلديين، فإنها مالبثت أن تشكلت ـ فى صور متعددة ـ عند فريق آخر منهم راح يدخل، ليس فقط آلات التوقيع، كالرق والدربكة، وإنما آلة العود والكمان، وآلات أخرى لم يكن للمغنى البلدى عهد بها فى الزمن السابق.

وفيما يلى نورد نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان:

"شلباية"

يادَهر كُلك حوادثْ مؤلمةْ ونعيم
ومعادن الْخلق فيها من خشْن ونعيم
الدَنيا فَانيه وَعَجبْ وفيها التعب ونعيم

*****

ياللى بتسمع لمَعنَى الدور شُفناها
علَى حادثة فى أسيوط وبالمظبوط شفناها
قعدت ألف عليها كتير وبعايد
ودا من ذكائى وقلم الفن وبعايد
حادثة غريبة فى بُق الناس وبعايد
فوق الجرايد وع الأهرام شفناها

*****

أصل الحكاية راجل من منفلوط ولادن
وكان اسمه عبد العظيم، راجل كريم ولَدين
وعايش فى نَعمه ماعلهشى سلف ولادين
الطِّل نابه وقطَع مُدته صالح
عشرين فدان ملكه والراجل صالح
صايم مصلّى وعارف ربنا صالح
فلاح وفَالح وعنده م الخلف ولدين

*****

ابنه الكبير اسمه خالد بالصحيح وجميل
الأب بيْعزهم شال حملْهم وجميل
ماخلفشى غيرهم ولاعنده بنات وجميل
خلاف مراته كبيرة البيت ويأهم
الأب عايش شديد العزم وياهم
اسم الولدين عرفناهم، خالد وجميل

*****

خالد وكان الكبير ولكن جميل أحسَن
من صغره يدرى المعانى والكمال أحسن
وأبوه فرح بيهْ بكمّله نبيه وأحسن
قام قال ياخالد معايا رأى متغيّر
أسمع كلامى واوعى تكون متغيّر
تشوف مصالح الزراعة وعيب تتغير
أخوك صغيّر يروح المدرسة أحسن

*****

ثّم اتفاقهم ووُدوا جميل يتعلم
سنتين تلاتة اجتهد بالفهم واتعلّم
بقى عنده عشرين سنة استاذ متعلم
على فكر حايز النباهه والكمال زاين
فيه كل شئ ينعجب إلاّ الأدب زاين
وعملنا ليه دور بكمنه بطل زاين
خَد الشهايد وتم علوم واتعلم

*****

فضل جميل فى البلد مبسوط وتهييهُ
الأب جاله مرض عيّاه وتهينه
لقى كل دكتور يدّيه دواه يتيه به
عبد العظيم قال خلاص فرط الأجل منى
ياولاد أنا كبرت ولا عدش رجاء منى
واسمع ياخالد وصيه لجل أخوك منى
من بعد منّى اوعى تقصّر فيه وتهينه

*****

لما الراجل مات وفات الولاد محترمين
خيرهم زيادة وكانوا فى عز محترمين
وموجيينى بعضهم أخين ومحترمين؟
ولاحدّ منهم يقل حياه وأدبهم
عايشين فى أمان ما بين الخلق وأدبهم
وعاشوا بأدبهم فى وسط الناس محترمين

*****

خالد نَدَهْ: يا جميل، الفضل من إيدك
يا صاحب العلْم والتعليم من إيدك
أنا قصدى تبقى كبير البيت من إيدك
وَصّانا والدك لأنك لاتُهان فى البيت
أنا هـ فَلّحْ وانت تستريح فى البيت

إصْرف إنت علينا يا عزيز فى البيت
ومصروف البيت ويّا الغيط من إيدك
*****
قام قال: يا خويا معانا ظروف تِخْدِمَنا
ماتْيَا لله نعمل فرح لا الدنيا تخدمنا
يمكن تساعد ظروف الحظ تخدمنا
اسمع كلامى يا اخويا وافهمه واجب
دى الأم فى الفضل بعد الأب ليها واجب
كبِرِتْ وواجب نجيب لك واحده تخدمنا
*****
قام قال: يا جميل أنا عاشق جميل علاّم
وبقى لنا مدّه سوى جرح الهوى علام
واحنا ولاد ناس كبار مانترميش ع اللّم
قلبى عشق بنت لسّه صغار وكفايه
ليها قدّ ودلال أصيلة خال وكفايه
لو شفتها يا جميل تُسُرّ، وكفايه
واسمها شلبايه وابوها حسن علاّم
*****
ولاحدّ غيرك دخل فى القلب ومزاجى
محلىَ كلامك ومحلىّ الفهْم ومزاجى
وانت الصغيّر ماشفتش عيب من يّمك
أنا بصفتى الكبير أشبه ابوك يا امك
وإن وافقت أمك يتم الفرح ومزاجى
علىَ دَخْلَةْ أمه وهىّ سامعه الكلام من أخوه
قالت لهم: عيب دا كل جمَاّل من اخوه
إحْنَا ولاد ناس، كرامتْنَا تضيع من أخوه
أنا خايفه على سُمْعَتَك لتنهزم منك
بنت الأرامل تضيّع ثروتك منك
يا إمّاه هتحبها تعْزل أخوك منك
لَوْ هىّ جايْبَه خلّف منك عشَرْ جدْعَانْ
*****
خالد ما عجبوش كلام أمُه ومش مبسوط
ماسكين وعاشق وعينه بالجمال مبسوط
قام راح لابوها وكان راجل غنى مبسوط
قعدوا مع بعض حدّوا المهر عَ الغايه
واتفقوا لتْنين على الزوجين والغايه
كتبو كتابهم وقاموا فرح عَ الغايه
خالد تزوج بشلباية وعاش مبسوط
*****
شوف دارت أيام، ودولاب الليالى دار
والأم جالها مرض، ماتت وسابت الدّار
وجميل بيبكى ولاعدلوش حبيب فى الدّار
وهىّ فرحت وتم الفرح ويّاها
الدّار خلْيتْ ولاعاد حدّ ويّاها
وحَظّها تم ولاعاد همّ وياها
بلغت مناها وآهى صبَحتْ كبيرة الدّار
*****
ليله م الليالى وكان خالد بايتْ برّه
معلّق الساقيه بيسقىِ فىِ الغيطان بره
شلبايه عاشقه، وعينها لجميل برّه
دخلت علىَ جميل، أبو الشكل الجميل والأصل
لابسه قميص نوم منزوع الكمام الأصل
قام لمّا شافها كَسَفْها، قال لها: وين الأصل
ياعديمة الأصل إغْزى، واطلعىِ برّه
*****
قالت: يا جميل أنا قلبى فى هواك مايل
باتْمنىّ عطفك علىّ من زمان ميّل
خالد أخوك مُش هنا تعا.. يمّنا ميّل
قام قال لها: عيب مايصحّش كدا فى الشّرع
دا اللى يبيع الشرف موته حلال فى الشرع
دارىِ الأمور واختشى حبّه دا عيب فى الشرع
وطبعا الفرع عايز القطَع لو ميّل
*****
قالت له: قرّب تعالى لجَاىْ طاوعنىِ
هنّينى بالوَصْل لَعْمِلْ فصل طاوعنى
أنا فى انشغال بيك وقلبى عليك طاوعنى
أجبر بخاطرى، عشان خاطرك وهبت النفس
قام قال لها: الفسق فى الراجل يزلّ النفس
دارى الأمور واختشى حبّه وعِفةْ نفس
لَحْسَنْ علىَ الهلْس قلبىَ مُش مطاوعنى
*****

قالت له: فكر شويه قبل ملاعيبى
لعمل عليك نور وفيها تدور ملاعيبى
وتتوه فى بحر النسا واهوال ملاعيبى
راح تبقى فى ديق لم توجد رفيق ونسا
وتحس عقلك شرد من دا المرض ونسى
راح أوقعك فى الشرك فيه تتمسك ونسا
وأوريك مكايد النسا وتشوف ملاعيبى

*****

قام قال لها: عيب ما يحصل شئ من ذلك
قومى اختشى عيب بلاش الفعل من ذلك
وقعتى شرفك، نزل ع الأرض من ذلك
أنا كنت فاهم جمالك فيه أدب وعفاف
أنا بيك خاينه، تعوزى ضرب الرصاص وعفاف
أنا اللى قارى كلام رب العباد وعفاف
ونسبنا أشرف نسب، حمانا الله من ذلك

*****

باتت على نار، حين طلع النهار بدرى
ودمعها سال على الخدين من بدرى
راحت لخالد قالت له على الكلام بدرى
قالت له: جانى جميل فى الليل مارضنتشى
وقل أدبه وطلب الفاحشه مارضنتشى
أنا قلت له عيب كلام العيب مارضنتشى
لازم دا يمشى ويطلع م البلد بدرى

*****

قام قال لها: إزاى حصل هذا الكلام منه
وجميل أخويا وبتعلم علوم منه
ولاكنش واجب كدا يحصل كتير منه
وصار بينفخ كما ثعبان وبعاده
وقال لها إن كان حصل بصحيح وبعاده
لحرق فؤاده ضرورى وانتقم منه

*****

راحت لابوها قالت له ع الكلام بطال
اشتد غيظه وعينه ع الأذى بطال
شيّع لخالد وقال له: انت ولد بطال
لو كنت راجل ماكنش أخوك زاد عجبه
شلبايه قالت لى عليه زاد عجبه
ودخل عليها فى نص الليل زاد عجبه
وقل أدبه طلب منها كلام بطال

*****

كتر الكلام ياسلام والمجتمع أمن
السيرة لفت ودارت فى البلد أمّن
وكل واحد سمع هذا الكلام أُمن
شايفين دموعها فوق الخدين حقّوها
ومثلت دور مابين أخين حقوها
قالت علىّ العيب ولا فيه ناس حقوها
وصدقوها وخالد ع الكلام أمّن

*****

خالد سمع الكلام، وزه الشيطان ورماه
على قتل أخوه بالمسدس جاب ظروف وحشاه
وقال ياجميل عنقك راح يميل ورماه
فى نظير مابهدلت شرفى، والشرف ينبعش
تدخل علّى زوجتى واسمع كلام ينبعش
رفع زناد المسدس قال له، أخوك ينبعش
الظرف ماطلعش قام خالد بكىً، ورماه

****

قام قال: ياخويا فعال البنت مع يوسف
تستاهل الدبح فعلا لو معايا سيف
والصبر فيه جبر للغلبان مع يوسف
قرب ياخويا واستمع هذا الكلام منّى
هى اللى جت لى وكأت طالبه الدنس منى
تشبه زليخه مع الصديق مش منى
من قبل منى دا حصل الدور دا مع يوسف

* * * *

قام قال: ياجميل ماتقعدش هنا خالص
مدام إنت قلبك ماعدشى يمّنا خالص
يحرم علّى قعادك فى البلد خالص
جميل بيبكى ظروف الحظ وهمومه
عمال ينوح على اللى صار وهمومه
وشايل هدومه وماشى م البلد خالص

* * * *

أخ يودّع أخوه بيقول له منى السلام
لم عدت هـ تعوزنى
أنا ماشى وسايب الدار لا البيت هـ يعوزنى

بدل الفضايح ونخسر بعض، هـ تعوزنى
أنا اللى كادنى الزمن خَد عزوتى وغريب
مكتوب علىّ أهاجرم البلد وغريب
حقق وأبقى افتكرنى فى كل يوم وغريب
لو كنت راح اموت غريب، يجى يوم وتعوزنى

* * * *

طالع جميل م البلد زعلان قدّامه
عمال ينّوح من اللى صار قدامه
ماشى فى طريق عمره ماشاف قدامه
عمال بيبكى من أحوال الزمن بالعكس
م الوحدة جانب الزمن ومن ظلم الطريق بالعكس
قام بص شاف «تكس» نوره من بعيد بالعكس
شاور بيُده وقف التكس قُدامه

* * * *

لَقَى راجل بيه، وبنته «مزمزيل» رُيحه
قام مّد إيده بسرعة وقعد ريحه
وقال له: قول لى أنت متوجه لفين ريحه
جميل حكى له على قصه أخوه يابنى
وهو بينوح وقلبه فيه جروح يابنى
قام قال له: معلهش أصبر القدر يابنى
اللى تعب يابنى بكره بنعدل ريحه

* * * *

فى السكه حصل دور وياهم بضرب النار
طلعت عليهم لصوص قطعوا الطريق بالنار
وخدوا م البيه جميع كل الفلوس بالنار
وقام كبير اللصوص سحب بنت الراجل بيده
قام قال لهم: عيب، واعرَض، سيبه بيده
جميل نزل والمسدس كان ملان بيده
قام مد إيده وضرب الأيده بالنار

* * * *

الباقى جريوا ولاعاد حد يناسبنا
لا فى الجراءه ولا فى الفعل يناسبنا
البيه نده: ياجميل الحظ ناسبنا
ياللى زرعت الجميل تشكر على سيرك
قول لى الحقيقة وعرفنى طريق سيرك
ولاحد غيرك يمين بالله يناسبنا

* * * *

وركبوا لتنين ونزلوا ع البلد أسيوط
جميل تكلم مع البيه الكبير فى أسيوط
قام قال له: أنا بدّى أعرف حضرتك فى أسيوط
قام قال له: على العين طلبك تُوجده ياأمير
راح نبقى منّك، وتبقى مننا ياأمير
وأنا ح قول لك على اسمى الصحيح ياأمير
« أمين أبو شعير»، وقاضى محكمة أسيوط

* * * *

جميل قعد عندهم شاف الهنا وخلاص
تزّوج بـ: «ليلى» بقت «ليلى» مدام وخلاص
وعاشوا فى تيسير من بعد العسير وخلاص
أترّد تانى لشلبايه مع جوزها
بعد جميل مامشى اصطلحت مع جوزها
وبرضه طبّت وآهى حبّت على جوزها
ونوت لجوزها تزلّه فى البلد وخلاص

* * * *

من بعد ما خلّفت منه وَلَد واحد
سّماه سلامه وقال واحد عوض واحد
وهّى لفّت وحبّت فى البلد واحد
اسمه كمال الحسينى فى البلد دارت
خالد دا له جار، وقال له طّيبك ضّرك
بشوف كمال الحسينى مفترس دارك
بيخش مابيعّبر ولا واحد

* * * *

خالد علم أن دا لهُ وَد وّياها
قام راح ضربها وقال لها عيب وياها
إزأى كمال الحسينى يخوننى وياها
عرفت لإنه علم جاله خير ملها
ماعدتشى تبلغ فى يوم القصد وأمادها
غضبت وزعلت، وقالوا الناس مالها
شالت عزالها وسرقت ختمه وّياها

* * * *

راحت لابوها وواخده إبنها راخر
قالت له: يابا، دا خالد سبنى راخر
قال لى: كمال الحسينى بتعشقيه راخر
لازم أوريه ولّوع فيه وأزّله

ختمه معايا آهه جيباه وأزله
وكتبت الأرض ويابا البيت وأزله
لازم أزله ويطلع م البلد راخر

* * * *

خالد درى م البلد لإن راح ملكه
بقى شبه سكران وتايه والشيطان ملكه
ورفع قضيه وبيدافع عشان ملكه
وحسين علام، حين سمع الكلام بدليل
شيع له ناس م البلد صحبات جلد بدليل
وقالوا له: ياخالد دا عمرك ينتهى بدليل
وطلعوه غصب، نص الليل من ملكه

* * * *

خالد طلع م البلد ودمعه يسيل عندى
ويقول ياجميل دا حقك شئ كتير عندى
أنا اللى غلطان وظهرت غلطتى عندى
مسكين بيبكى من أحوال الزمان وانجر
راح كل مايملكه لم عنده متاع ينجر
أخوه وابنه وملكه م البلد وانجر
شغال على البر، يوم عندك ويوم عندى

* * * *

شلباية رفعت قضية للطلاق فى الحال
بعدما خالد مشى راق جوها فى الحال
قالت: كمال الحسينى يحلّ لى فى الحال
وقالت ياكمال، فداك الروح وعذابى
أنت اللى لىّ لطول الأيام وعذابى
مالى وملكى فداك الروح وعذابى
وحكمت غيابى لها واطلقت فى الحال

* * * *

قالت: ياكمال، حدايا المال من جيبى
وهـ تشم منى روايح مسك من جيبى
مالى وملكى لغيرك مين أجيبه
بينى وبينك ثلاث تشهر تمام عده
ونخشى على بعضنا ولا فيه أحد عده
مهلك علىّ ولما تتوفى العده
أنا مستعدة لدفع المهر من جيبى

* * * *

فات الميعاد وانتهى حكم النصيب فيهم
شلبايه خدها كمال ولا عاد مجال بيهم
خليك معايا وشوف اللى حصل بينهم
غرقت فى حبه ولاسألت فى ولدها
الغالى ياكلوه ولايدوا لولدها
الله ينعل قليلة الأصل ووالدها
حرمت ولدها وكان عايش ذليل بينهم

* * * *

مسكين ياكل لقمته على دمعته من أبوه
قام جاله راجل وقال له: ياولد من أبوك
راح أعرفك نسبك وأفهمك مين أبوك
ليك أم بسبب البلاوى طفشت عمك
ونهبت الملك منه وسودت عمك
كمال الحسينى لايبقى أبوك، ولاعمك
دا راجل جوز أمك، وناهب تركتك من أبوك

* * * *

خد بندقية وضع فيها الظروف همه
وصل إلى الغيط والسارح معاه أمه
وصل جوز أمه ضربه فى الحشا عيارين

* * * *

وآدى أنت داير ولاقف فى البلد عيارين
وعايش ذليل ياولد بين العالم عيارين
وأن خدت تار أبوك، دا صيتك فى البلد عيارين

* * * *

آهى جت رجال الحكومة والبوليس يبنوا
وصلوا لبيت القتيل عايزين دليل يطوا
شلبايه قالت لهم: جوزى القديم وابنه
هما اللى قتلوه بنوع الغدر ياانيابه
بحلوا النيابه على خالد، جابوه وابنه

* * * *

وضعوه فى السجن للتحقيق وغيابى
وسلامه وياه ودمع العين وغيابى
نشروا له صوره فـ الأهرام وغيابى
جميل قرأ الحادثة ونسيبه قاعد جانبيه
ورآها البيه وعقله فى وقتها جن بيه

قام قال له: ياالله نسافر ع البلد جانبيه
نشوف أخويا حصل له إيه فى غيابى

* * * *

نزلوا علىَ منفلوط لتنين فى الأول
راحوا لخالد جابوه م السجن فى الأول
وقال له: قولى على حكاية البنت م الأول
خالد حكى لهم على كل اللى صار وكتير
على تزوير العقد بيقول الفعال داكتير
والقاضى قال للنيابه: الحق ضاع دا كتير
فيه عقد تزوير عيدوا التحقيق من الأول

* * * *

قامت النيابه، وخالد راح وّياهم
لبيت شلبايه، ودار البحث وياهم
خالد وجميل بكل دليل وياهم
قبضوا النيابه على اللى كاتبين لْوراق
واتنين شُهّاد من أولاد عمها أوراق
هىّ وابوها جابوهم فى الجديد أوراق
وضبطوا أوراق، وخالد ختمه وياهم

* * * *

القاضى قال للنيابه: الحق مين باع له
خالد غايب م البلد وابنه حديث بعْله
وشلبايه بتبكى وأبوها خَس مين بعْله
قاضى النيابه عاد التحقيق ونسيبه
وجميل مبسوط بقاضى أسيوط ماهو نسيبه
ويقول: فرضنا خالد معزور ونسيبه
وباع نصيبه، لكن جميل مين باع له؟

* * * *

قيّدها يابيه قوام وأثبتها تزويره
دى قضية ثابته بكل دليل تزويره
حقق بعينك وشوف الدور تزويره
تاريخ القضية تمام مثبوت بالواحد
فى شهر إتنين، يعنى كاتب وشاهد
وأبوها حكمهم واحد
على كل واحد خمس سنوات تزويره

* * * *

وأترّد تانى لدار الحكم والأشغال
أبو زرع طيب لازم يحصد مع الأشغال
وخالد براءه، ولايجوزش عليه أشغال
وسلامه لسّه، أنا أقول لك عليه وهنا
دا ولد صغير، وحيّر من هناك وهنا
شلباية فى السجن بتقاسى العذاب وهنا
خمسة وعشرين سنة شاقة مع الأشغال

* * * *

وثلاث سنين بس فى الأحداث لسلامه
على تزوير العقد رد الملك لأصحابه
يسْوى أبو شعير عِزّ كتير وسلامه
هو اللى جاهد ورد الملك لأصْحابه
وكانت حكاية وآخرها خير وسلامة

* * * *

واسمع كلامى ياعاقل بالأدب تانى
خالد وجميل رّدوا لبعضهم تانى
وعاشوا مع بعض تانى فى رضى ونعيم



«محمد طه»
ومقومات مغنٍ شعبي ذائع الصيت

د. ســامــيــة دياب

للموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم، ومواطنهم الأصلية إلى آفاق رحبة ارتفعت فيها أسماؤهم إلى مصاف النجوم المتلألئة. وفى «الغناء البلدى» - على وجه الخصوص - برز الكثير من الفنانين الذين أظهروا هذه القدرات وحازوا الشهرة والإعجاب. وفى هذا المقال نركز على واحد من هؤلاء الفنانين الذين عرفتهم مصر خلال العقود الثلاثة الماضية باعتباره واحداً من أبرز أعلامها فى مجال الغناء الشعبى على الإطلاق، وهو الفنان محمد طه.

وهذا التركيز لا يأتى هنا بغرض الإعراب عن واجب التقدير الذى نوليه لجهود هذا الفنان الراحل - فحسب - وإنما يأتى، أيضاً، لأن محمد طه يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لا سيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات الشيوع والانتشار. وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه، نعرض فيها لطبيعة النشأة والإطار الذى صنع هذا الرجل مغنياً ذائع الصيت.

عرفنا محمد طه مغنياً بلدياً ينشد الموال البحراوى على الأرغول، ويلبس الطربوش وجلباب أبناء الدلتا. لكن الكثيرين لا يعرفون أن هذه المكتسبات الثقافية (فى الهيئة) ليست ذات علاقة وطيدة الصلة بالجذور العائلية التى ينتمى إليها هذا الفنان، فوالده كان شرطياً كثير التنقل من بلد إلى بلد آخر. وجده صعيدى، نزح مع عائلته من مدينة طهطا (محافظة سوهاج) إلى قرية سندبيس، جوار القناطر الخيرية (محافظة القليوبية) فاتخذها مقراً جديداً له ولأسرته.

وفى هذا الموطن الجديد ولد محمد طه مصطفى أبو دوح فى ٢٤ سبتمبر ١٩٢٢، وتعلم فى الكتاب. لكن استقرار الطفل فى سندبيس لم يدم طويلاً، فقد رحل مع عائلته إلى منطقة العسال بحى شبرا، وهناك التحق بمدرسة أوضا باشا الإلزامية. لكن المدرسة لم تطب للطفل ولم يأت التعليم بحسب هواه، فعرف الهروب و«الزوغان» من المدرسة، وانقطع عن مواصلة التعليم.

فى سن الشباب المبكرة اتجه محمد طه إلى شغلة النسيج، فتعلم قواعدها فى المحلة الكبرى وفى كفر الدوار، وصارت

هذه الشغلة تمثل له مصدراً رئيسيًا للتعيش، فتنقلب على مواقعها من مصانع المحلة الكبرى وكفر الدوار إلى مصانع لنسيج الألياف فى شبرا الخيمة، والجوهرة للمنسوجات بالقاهرة وغيرها. ولم ينقطع عن مزاولة هذه الشغلة إلا بعد ما تثبتت أقدامه فى مجال الغناء البلدى، وصار هذا الفن يحقق له مصدراً بديلاً للتعيش المأمون.

وللغناء تاريخ سابق مع محمد طه: فروايات أهله تدل على أن تركه للمدرسة إنما كان بسبب ملاحقته لمغنين فى الأفراح والموالد والأسواق وأنه استشعر - منذ الصغر - موهبة الصوت الجميل، وأدرك أن لديه ملكات فى الغناء، فراح يقلد من كان يستمع إليهم، ويحفظ عنهم المواويل والطقاطيق، إلى أن راح شيئاً فشيئاً يتعلق بهذا المجال.

زاد محمد طه من اهتمامه بمتابعة المغنين حيث كانوا يؤدون، وينصت إلى طريقتهم فى الأداء، فحفظ الغناء البلدى وعرف الفن الصعيدى. وكان يردده أمام الناس، كلما حانت المناسبة، دون مقابل. فقد كان يكفيه - فى بداية الأمر - أن يستمع الناس إلى صوته وإلى غنائه.

لم ينقطع محمد طه عن السعى إلى تحقيق طموحاته فى مجال الغناء البلدى، خاصة، فكان يومه مقسمًا بين العمل صباحًا فى شغلة النسيج والعمل مساءً فى حفلات العرس والموالد من أجل الترويج لاسمه ومكانته الفنية من ناحية، ولإشباع ولعه بفن الغناء من ناحية ثانية.

جاب محمد طه (وهو لم يكن قد تجاوز الثامنة عشرة من عمره) القرى والعزب والنجوع المجاورة للمحلة الكبرى، ومثيلاتها المجاورة لكفر الدوار. كان ينشد المواويل والطقاطيق من خلال انضمامه لإحدى فرق الغناء البلدى فى هذه المناطق. ولم يترك مولداً لولى أوشيخ ينقضى دون أن يرتاده ليغنى فيه، وليستمع إلى غيره من المغنين البلديين الذين سبقوه خبرة فى هذا المجال، فتزود بقواعد الحرفة، وخبر الطرق المتعددة للأداء فى الغناء البلدى من كبار المغنين فى موالد الحسين والسيدة زينب وإبراهيم الدسوقى وأحمد البدوى وغيرهم.

لم يكن اسم محمد طه قد علا بعد إلى مرتبة أسماء كبار المغنين البلديين فى ذلك الوقت، فلم تكن مساعيه الدؤوبة تلك سوى مرحلة من مراحل التعلم التى مر بها هذا الفنان.

أما اعتماده مغنياً بلدياً بين كبار المغنين فإنه لم يأت إلا بعد أن مر بمرحلة الالتحاق بفرقة «ريس الغناء البلدى، الحاج مصطفى مرسى. وفى فرقة مصطفى مرسى زامل محمد طه مغنين لهم شأنهم فى هذا المجال أمثال محمد أبو الريش وسلامه يوسف وعبدالمولى شربى ومحمد أبو دراع. فقد كان من تقاليد هذه الفرقة أن يتناوب كل من هؤلاء المغنين الأداء على مسمع من زملائه ومن ريسهم مصطفى مرسى إلى أن يحين دور الأخير الذى يختتم به الحفل.

لقد تعلم هؤلاء، وغيرهم، أصول الغناء البلدى، من الريس مصطفى مرسى، ليس فقط من خلال متابعتهم لطريقته وأسلوبه فى الأداء الصحيح، وإنما لأنه كان أيضًا يدلى إليهم بملاحظاته ونصائحه.

لكن عضوية محمد طه فى فرقة مصطفى مرسى لم تدم طويلاً، إذ سرعان ماراح يستقل بنفسه وينشىء فرقة خاصة به، ربطت بينه وبين أفرادها صلة وثيقة حتى أيامه الأخيرة.

حافظ محمد طه - فى بداية عهده بالغناء، وبعد أن استقل عن مصطفى مرسى - على تقاليد الغناء البلدى، فعنى بالآلات الموسيقية فى فرقته، إذ ظل مبقياً على الأرغول والسلامية، ثم أدخل إليهما الرق.

كان لمحمد طه مزاج خاص فى الأداء وميول طموحة لشكل الفرقة الموسيقية الخاصة به، فكان من أوائل من أدخلوا إلى فرقتهم، الدربكة والعود والكمان، وراح يستعين بآلة الأكورديون فى فرقته الموسيقية ولا يتغيرون. لكنه مع ذلك، لم يحول هذه الفرقة إلى مدرسة يتعلم فيها المغنون المبتدئون، فاستقل بنفسه دونما حاجة إلى مغنين مساعدين، اللهم إلا أخوه شعبان الذى رافقه فى مشوار حياته فى عمل النسيج وفى مجال الفن، حيث كان يعمل معه فى الفرقة، يقتطع له جانباً من الوقت فى الحفل لينشد بعضًا من المواويل والطقاطيق، وحين يتولى محمد طه دوره فى الأداء الرئيسى يعود شعبان إلى موقعه بين العازفين يمسك الرق وينشد مع الكورس.

عرف محمد طه بغناء الموال القصير التقليدى، وشاعت عنه ألحان خاصة للطقاطيق، كما شاعت عنه اللزمات والجمل الموسيقية التى ظلت علامة مميزة تنسب إليه كما عرف الموال القصصى الطويل، فردد منه الكثير بطريقته الموسيقية الخاصة، فكان له أداء لحسن ونعيمة وشلباية، وحسان وعلية، ومسعود وجيدة وغيرها.

اتسع نشاط محمد طه من مجال الأعراس والاحتفالات الخاصة عند عامة الناس إلى الحفلات القومية، فكان ممثلاً رئيسياً للغناء البلدى فى أعياد الثورة والجلاء وغيرهما، وطاف القطر كله من شماله إلى جنوبه بكل مدنه وقراه، بل تخطى





حدود الوطن فسافر يغنى فى اليمن والعراق وتونس ولندن وباريس وألمانيا وأمريكا واستراليا .

عمل محمد طه مع الراحل زكريا الحجاوى فى المسلسلات الإذاعية وأنشد بصحبة خضرة محمد خضر وفاطمة سرحان وغيرهما. وله الكثير من التسجيلات التجارية والتسجيلات الإذاعية. كما سجل للتليفزيون عشرات الأعمال الغنائية من مواويل وطقاطيق، كما شارك فى الكثير من الأفلام السينمائية المصرية، كان آخرها «دستة أشرار».

اعتمد محمد طه مغنياً فى الإذاعة المصرية زمن الراحل حسن الشجاعى. وعقب اعتماده سجل أولى أغانيه (محلاك لف يا طنبور) من تأليف إبراهيم عاكف وتلحين محمد عمر.

قيد محمد طه «فناناً شعبياً» فى نقابة الموسيقيين أيام كانت أم كلثوم نقيباً عن الموسيقيين، وظل يداوم على سداد اشتراك العضوية حتى سنة وفاته.

أجاد محمد طه أداء ألوان متعددة من الغناء، لكنه كان يعشق لونه البلدى، فحافظ على تقاليده، سواء تلك التى توارثها عمن علموه، أو تلك التى راح يضيفها إلى هذا اللون من الغناء. واعتز بمكانته الفنية، وكان وفياً لمقتضيات العمل سواء مع الجمهور، أو مع أصحاب العمل، فتحول بذلك إلى قدوة لدى الكثير من المغنين الشعبيين المبتدئين الذين راحوا يقلدونه فى أسلوب الأداء، بل إن منهم من راح يسمى نفسه باسمه فظهر حسن أبو طه، وصلاح طه وغيرهما.

تزوج محمد طه من ابنة عمه وأنجب ثمانية أبناء، نصفهم من الذكور، تزوج منهم اثنان من بنات أعمامهم الحاج شعبان طه. كما تزوجت إحدى بناته من ابن عمتها. ويقيم البعض من الأبناء فى منزل العائلة بمنطقة العسال بشبرا، كل فى شقته الخاصة، كما يقيم البعض الآخر خارج منزل العائلة فى حى شبرا وفى القناطر. وجميع أبناء محمد طه متزوجون ولهم أبناء فى أعمار مختلفة وفى مراحل التعليم المختلفة. ولمحمد طه زيجات أخرى (من خارج العائلة)، أحببنه عندما ذاع صيته فى مجال الغناء، فتزوجن منه، لكن إقامته الأساسية كانت إلى جوار ابنة عمه.

قضى محمد طه فريضة الحج ثلاث مرات، واعتمر مرتين، وقدس (بالقدس) مرة واحدة عام ١٩٦٦.

كوفىء محمد طه بأشكال عديدة من قبيل التقدير، فحصل على ميدالية من الرئيس جمال عبدالناصر، وميداليات من المحافظات التى شارك فى إحياء احتفالاتها وأعيادها. وحصل على ميدالية العمل الوطنى من الحزب الوطنى الديمقراطى، وميداليات من الشرطة والوفاء والأمل، وشهادات تقدير من جمعية الشبان المسيحية (الكرمة) بشبرا، ومن محافظة جنوب سيناء والثقافة الجماهيرية ونال شهادة تقدير من مركز ميت أبو الكوم لإحيائه حفل عيد ميلاد الرئيس أنور السادات عام ١٩٧٩، وشهادة تقدير من مصنع نجع حمادى للألمنيوم، وشهادة العضوية الفخرية لمعهد الموسيقى العربية، وشهادة تقدير ورموز تذكارية من قيادة العمل الوطنى العراقية، وشهادات تقدير عن المشاركة بالغناء فى حفلات بفرنسا.

وفى يوم الثلاثاء الموافق ١٩٩٦/١١/١٢ رحل عنا الفنان محمد طه تاركًا لنا بأصالته المتميزة رصيداً وافراً من فنون الغناء البلدى.

جمعت هذه المعلومات فى ١٩٩٦/١٢/١٥ من:

- الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه).

- مدلالة محمد طه (الابنة الكبرى لمحمد طه).

- فرحات محمد (زوج ابنته مدلالة).

مفهوم الزمن

كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الأفريقية

تأليف: جون. إس. مبيتى
ترجمة: أحمد صالح عماشة

الدين كلمة صعبة التحديد، ويصبح تعريفه أكثر صعوبة بالنظر إلى سياق الحياة الإفريقية التقليدية. أنا لا أحاول تعريفه وإنما أريد فقط أن أقول إنه بالنسبة إلى الإفريقيين عبارة عن ظواهر وجودية. الدين ينتمى إلى مسألة الوجود أو الكينونة. لقد أوضحنا من قبل أن الفرد فى الحياة الإفريقية التقليدية غارق فى مشاركة دينية، تبدأ قبل مولده وتستمر إلى ما بعد وفاته. لهذا فبالنسبة إليه وإلى المجتمع الأكبر الذى هو جزء منه، الحياة تعنى الاشتراك فى تمثيلية دينية. هذا أمر أساسى لأنه يعنى أن الإنسان يعيش فى عالم دينى. كل هذا العالم وخاصة كل أنشطته فيه، ترى وتجرب من خلال فهم ومعنى دينيين. أسماء الأشخاص تحمل معان دينية، الصخور والأحجار الكبيرة ليست مجرد أشياء فارغة المعنى؛ وإنما هى أشياء دينية. صوت الطبل يتحدث لغة دينية، كسوف الشمس وخسوف القمر ليسا ببساطة ظاهرتين صامتتين للطبيعة، ولكن من يتحدث إلى المجموعة التى تراهما غالبا ما يحذر من كارثة محدقة، ويوجد ما لا حصر له من أمثلة هذا النوع. الموضوع هنا هو أن الوجود كله ظاهرة دينية فى نظر الإفريقيين. الإنسان كائن دينى يعمل ويعيش فى عالم دينى. العجز عن قبول واعتماد نقطة البدء هذه قاد المبشرين وعلماء تاريخ الاجتماع والإداريين الاستعماريين والكتاب الأجانب الآخرين الذين كتبوا عن الديانات الإفريقية إلى عدم فهم، ليس للديانات الإفريقية فقط، ولكن للشعوب الإفريقية أيضًا. ونتج عن هذا وعن أمور أخرى، أن تأسس - منذ انتشار التبشير فى القرن التاسع عشر - نوع سطحى جدًا من المسيحية على التربة الإفريقية. مع أن الإسلام كان قد أسكن نفسه بسهولة، أكثر مما فعلت المسيحية الغربية، إلا أنه يعترف به سطحيًا فقط فى المناطق التى كسب فيها أتباعه حديثًا، ولم تخترق العقيدة بعمق العالم الدينى للحياة الإفريقية التقليدية. إذا كان الأمر كذلك، فإن اعتناق المسيحية أو الإسلام، ينبغى أن يؤخذ على أنه أمر تقريبى.

ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون. أس. مبيتى وعنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها»، سنة ١٩٨٢م.

Afriean Religions & Philosophy The concept of time.

الإفريقيون لهم وجوديتهم الخاصة بهم، وهى وجودية دينية بالكلية. ولفهم دياناتهم ينبغى أن نخترق هذه الوجودية، وسوف أقسمها إلى خمس نوعيات. وهى وجودية تتمركز حول الإنسان بمعنى أن كل شئ يرى على ضوء علاقته بالإنسان. هذه الأقسام هى:

١ - الله بوصفه تفسيراً كليًا للبداية ووراع للإنسان وكل الأشياء.

٢ - الأرواح: وتتكون من الكائنات البشرية الممتازة، وأرواح البشر الذين ماتوا من زمن بعيد.

٣ - الإنسان: ويشمل الكائنات البشرية الحية، وأولئك الذين على وشك أن يولدوا .

٤ - الحيوانات والنباتات أو ما بقى من كائنات حية.

٥ - الظواهر، والأشياء التى لا حياة فيها.

يعبر عن الله من وجهة نظر علم الاجتماع بأنه هو موجد الإنسان وراعيه. الأرواح تفسر عظمة الإنسان. والإنسان هو مركز هذه الوجودية. الحيوانات والنباتات والظواهر الطبيعية والأشياء تكون الوسط الذى يعيش فيه الإنسان وتمده بعناصر البقاء، وإذا دعت الحاجة فإن الإنسان ينشئ معها علاقات روحية. هذه الوجودية المتمركزة حول الإنسان هى وحدة أو رابطة كاملة، لاشىء يستطيع كسرها أو تدميرها؛ فتدمير أو إزالة واحدة من هذه النوعيات هو تدمير للوجود ككل بما فى ذلك تدمير الخالق، وهذا مستحيل. وجود واحد من هذه الأقسام يفترض مسبقاً وجود الأقسام الأخرى وينبغى مراعاة التوازن حتى لا تتباعد هذه الأقسام عن بعضها البعض، ولا تتقارب من بعضها البعض. بالإضافة إلى الأقسام الخمسة يبدو أن هناك قوة أو طاقة تنتشر فى الكون ككل، وأن الله هو المصدر الرئيسى والمتحكم الكلى فى هذه القوة ولكن للأرواح ملكية بعضها، ولبعض البشر المعرفة والقدرة على توجيهها وتناولها واستخدامها ؛ من أمثال هؤلاء رجال الطب والسحرة والقساوسة وصناع المطر. البعض يستخدمها لصالح مجتمعاتهم والبعض الآخر يستخدمها ضد هذه المصالح[1] .

وكى نرى كيف أن هذه الوجودية تنسجم مع النظام الدينى فسوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، ليس فقط المستوى التقليدى، ولكن أيضاً فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات ، وهذه ليست إلا محاولة رائدة تستلزم مزيداً من البحث والمناقشة:

(١) الزمن المتوقع والزمن الفعلى

مسألة الزمن تلقى القليل من الاهتمام العلمى أو لا تلقى هذا الاهتمام من الشعوب الإفريقية فى حياتها التقليدية، الوقت عندهم ببساطة هو مجموع الأحداث التى وقعت، والتى تقع الآن، وتلك التى على وشك أن تقع حالاً، ما لم يقع أو ما لا يتوقع حدوثه حالاً يقع فى قسم (اللاوقت)، أما ذلك الذى من المؤكد حدوثه فى المستقبل، أو ما يقع فى محيط الظواهر الطبيعية فيقع فى دائرة ما لا يمكن رده، أو الزمن المتوقع.

أهم ما يترتب على ذلك، طبقًا للمفاهيم التقليدية، هو أن الزمن ظاهرة ثنائية البعد الماضى البعيد، والمضارع، وفى الحقيقة لا يوجد مستقبل. فكرة امتداد الزمن فى الفكر الغربى إلى ماض غير محدود وحاضر ومستقبل بلا حدود هى فكرة غريبة على الفكر الإفريقى. المستقبل يعتبر غائباً لأن الأحداث التى تقع فيه لم تحدث، هى لم تتحقق، ولهذا فهى لا تستطيع أن تكون زمناً، على أية حال إذا كانت أحداث المستقبل مؤكدة الحدوث، أو إذا كانت تقع ضمن إيقاع الطبيعة الذى لا يمكن تجنبه، فإنها فى أفضل الأحوال تكون فقط الزمن المتوقع، وليس الزمن الفعلى. ما يقع الآن يكشف المستقبل دون شك. ولكن إذا حدث الفعل فهو لم يعد فى المستقبل ولكن فى الحاضر أو الماضى. الزمن الفعلى إذن هو ما هو حاضر، وما هو ماض، وهو يتحرك إلى (الوراء) وليس إلى (الأمام) والناس يضعون عقولهم ليس على المستقبل ولكن بصفة رئيسية على ما حدث.

اتجاه الزمن هذا محكوم كما هو بالاتجاهين الأصليين للماضى والحاضر- يتحكم فى الفهم الإفريقى للفرد، والجماعة، والكون الذى يشكل النوعيات الوجودية الخمس المذكورة من قبل الزمن يجب أن يجرب لكى يكون محسوساً أو ليصبح حقيقيًا، الشخص يجرب الزمن جزئيًا فى حياته الفردية وجزئيًا من خلال المجتمع الأكبر الذى يرجع أجيالاً عديدة قبل مولده، وحيث إن ما فى المستقبل لم يجرب، فهو عديم المعنى، هو لا يستطيع لهذا أن يشكل جزءاً من الزمن، والناس لا يعرفون كيف يفكرون فيه طبعاً إلا إذا كان شيئاً يقع ضمن إيقاع الظاهرة الطبيعية.

فى لغات إفريقيا الشرقية التى قمت بالبحث فيها، واختبرت ما وجدت، لا توجد كلمات أو تعبيرات تصف فكرة المستقبل البعيد، سوف نوضح هذه النقطة بالأمثلة باعتبار أزمنة الفعل فى لغتى الكيكامبا والجيكويو (انظر الجدول).

الجمل الثلاث التى تشير إلى المستقبل (من رقم ١ إلى رقم ٣) تغطى ستة شهور تقريبًا أو ما لا يزيد على سنتين على الأكثر، الأحداث القادمة يجب أن تقع فى نطاق هذه الجمل الفعلية، وإلا وقعت خلف أفق ما يكون الزمن الفعلى. على الأكثر نستطيع أن نقول إن هذا المستقبل القصير هو فقط امتداد للحاضر، ليس لدى الناس اهتمام نشيط بالمستقبل بعد سنتين من الآن على الأكثر، أو لديهم القليل من هذا الاهتمام. اللغات المعنية تنقصها الكلمات التى يفهم بها ذلك أو يعبر بها عنه.

(ب) حساب الزمن والتأريخ

حين يحسب الإفريقيون الزمن، يكون ذلك من أجل غرض مهم له علاقة بالأحداث ولكن ليس من أجل الرياضة. حيث إن الزمن هو مجموع أحداث، فإن الناس لا يحسبونه فى فراغ. جداول الزمن الرقمية - مع استثناء واحد أو ربما استثناءين - لا توجد فى المجتمعات الإفريقية التقليدية، على قدر ما أعرف، وإذا وجدت مثل هذه الجداول، فإنها فى الأغلب تغطى زمناً قصيراً، وربما تمتد إلى الوراء عدة عقود، ولكن بالتأكيد ليس على امتداد قرون.

بدلاً من التقاويم الحسابية يوجد ما يمكن أن نسميه التقاويم الظواهرية، فيها تحسب الأحداث والظواهر التى تكون الزمن حسب علاقة كل منها بالآخر حسب ترتيب حدوثها، مثلاً حيث إنها تشكل الزمن، تحسب الأم التى تتوقع مولوداً الشهور القمرية لحملها، والمسافر يحسب عدد الأيام التى عليه أن يسيرها (قبل وجود المواصلات) من مكان فى البلد إلى مكان آخر. اليوم والشهر والسنة وعمر الإنسان والتاريخ البشرى – كلها تحسب أو تقسم حسب أحداثها المهمة، لأن هذه الأحداث هى التى تجعلها ذات معنى.

مثلاً شروق الشمس حدث معترف به من كل الجماعة لهذا فلا يهم إذا أشرقت الشمس فى الخامسة أو فى السابعة مادامت تشرق. عندما يقول شخص إنه سيقابل آخر عند شروق الشمس، فلا يهم إذا حدثت المقابلة فى الخامسة أو فى السابعة ما دامت تتم فى الفترة العامة لشروق الشمس، وهكذا لا يهم أن كل الناس يذهبون إلى السرير فى التاسعة أو فى الثانية عشرة عند منتصف الليل. الشئ المهم هو حدث الذهاب إلى السرير، وليس بذى بال إن كان فى ليلة يذهب لينام فى العاشرة بينما فى أخرى ينام فى منتصف الليل لأنه بالنسبة إلى الشعوب الإفريقية المعنية يحمل الزمن المعنى عند نقطة الحدوث وليس فى اللغات الحسابية. فى المجتمع الغربى أو التكنولوجى الزمن سلعة ينبغى أن يفاد منها: يباع ويشترى، ولكن فى الحياة التقليدية الإفريقية الزمن يجب أن ينتج أو يصنع. الإنسان ليس عبداً للزمن، بدلاً من ذلك هو (يصنع) من الزمن بقدر ما يريد. عندما يأتى الأجانب وخاصة من أوربا وأمريكا إلى إفريقيا ويرون الناس جالسين فى مكان ما. من الواضح أنهم لا يفعلون شيئًا، فهم غالباً يقولون (هؤلاء الإفريقيون يضيعون وقتهم بمجرد الجلوس لا يصنعون شيئًا). شكوى أخرى عامة (آه، الإفريقيون دائماً يتأخرون). من السهل القفز إلى مثل هذه الأحكام، ولكنها أحكام قائمة على الجهل بمعنى الزمن عند الشعوب الإفريقية. أولئك الذين يرون جالسين هم فى الحقيقة لا (يضيعون الوقت)؛ لكن إما أنهم ينتظرون الزمن وإما أنهم يعملون (لإنتاج) الزمن. أنا لا أحب أن أمحص هذه النقطة الصغيرة، ولكن من المؤكد أن الفكرة الأساسية للزمن تؤثر فى حياة واتجاهات الشعوب الإفريقية فى القرى، وإلى حد بعيد فى حياة أولئك الذين يعيشون أو يعملون فى المدن.

الحياة الاقتصادية للناس، من بين أشياء أخرى، محدودة بمفهومهم للزمن، وكما سنحاول أن نوضح، فإن الكثير من أفكارهم الدينية وطقوسهم مرتبطة بشدة بهذا المفهوم الأساسى للزمن.

اليوم فى الحياة التقليدية يقسم حسب أحداثه المهمة، مثلاً عند قبيلة الأنكور فى أوغندا تربية الماشية تملك قلوب الناس، لهذا يقسم اليوم على أساس الأحداث التى تحدث للماشية، غالباً كما يلى:

الساعة السادسة صباحاً: وقت الحلب (اكاسبب)

الساعة الثانية عشرة ظهراً: وقت الراحة للناس والماشية (بارى أو موبيراجو) حيث بعد حلب الماشية يسوق الرعاة ماشيتهم إلى المراعى وعند الظهيرة عندما تشتد الشمس تحتاج الماشية ويحتاج الرعاة إلى بعض الراحة.

الساعة الواحدة ظهراً: وقت رفع الماء من الآبار أو من الأنهار (بارا آما بازيبا) قبل أن تساق الماشية إلى هناك لتشرب (حيث تجعلها قذرة، أو حيث يكون هناك تأخير لأولئك الذين يرفعون الماء ويحملونه).

الساعة الثانية بعد الظهر: هو وقت شرب الماشية (آماسيو نيجانيوو) عندئذ يسوقها الرعاة إلى أماكن الشرب.

الساعة الثالثة بعد الظهر: هو الوقت الذى تترك فيه الماشية أماكن الشرب وتبدأ الرعى ثانية (آماسيو نيجاكوكا).

الساعة الخامسة بعد الظهر: هو الوقت الذى تعود فيه الماشية إلى البيت يسوقها الرعاة (انت نييتابا).

الساعة السادسة بعد الظهر: هو الوقت الذى تدخل فيه الماشية أسوار حظائرها أو أماكن نومها (انت زااتابا).

الساعة السابعة بعد الظهر: هو وقت الحلب الثانى قبل أن تنام الماشية، هنا يختم نشاط اليوم(٢).

الشهر: الشهور القمرية هى المعترف بها وليست الشهور الرقمية، وذلك بسبب أحداث تغيرات القمر. فى حياة الناس أحداث معينة ترتبط بأشهر معينة، فالشهور تسمى إما حسب أهم الأحداث، وإما حسب تغير الظروف الجوية، مثلاً يوجد الشهر الحار وشهر أول المطر، وشهر الزواج، وشهر حصاد البقول، وشهر الصيد.. . إلخ. ولا يهم إن كان شهر الصيد يستمر ٢٥ أو ٣٥ يومًا، حدث الصيد أهم من الطول الحسابى للشهر. سوف نورد مثالاً من قبيلة اللا توكا لنبين كيف تحكم الأحداث الحساب التقريبى للشهور:

أكتوبر: يسمى الشمس، لأن الشمس تكون حارة جداً فى ذلك الوقت.

ديسمبر: يسمى (أعط عمك بعض الماء) لأن الماء يصبح نادراً ويصبح الناس عطشى فعلاً.

فبراير: يسمى (دعهم يحفرون) لأن الناس فى هذا الشهر ينشغلون فى إعداد حقولهم للزراعة، حيث الأمطار على وشك أن تعود.

مايو: يسمى (الحبة فى الأذن) لأن البقول فى ذلك الوقت تبدأ فى تكوين البذور.

يونيو: يسمى (الفم المتسخ) لأن الأطفال يبدأون الآن فى أكل ثمار البقول الجديدة ولهذا تتسخ أفواههم.

يوليو: يسمى (العشب الذى يجف) لأن الأمطار تتوقف وتجف الأرض وتبدأ الحشائش فى الجفاف.

أغسطس: يسمى (الحبة الحلوة) حيث يحصد الناس ويأكلون الحبة الحلوة.

سبتمبر: يعرف باسم (شجرة السجق) لأن شجرة السجق تبدأ فى حمل الثمار(٣) التى تشبه إصبع السجق الضخم؛ ومن هنا الاسم. وهكذا تتم الدورة وتبدأ الظواهر الطبيعية تكرر نفسها مرة أخرى وينتهى العام.

العام كذلك يتكون من أحداث ولكن على مدار أوسع من ذلك الذى يكون اليوم أو الشهر. حيث تكون الجماعة زراعية فإن الأحداث الزراعية هى التى تكون العام الزراعى. قرب خط الاستواء يعتمد الناس فصلين مطيرين وفصلين جافين. وعندما يتم عدد فصول الفترة يكون العام قد تم أيضاً، إن هذه الفصول الأربعة الرئيسية هى التى تكون جملة العام. العدد الفعلى لا يهم حيث إن العام لا يحسب بأرقام حسابية، وإنما يحسب على ضوء الأحداث، لهذا فالعام الواحد قد يكون ٣٥٠ يومًا بينما يكون عام آخر ٢٩٠ يومًا؛ فالسنوات ربما ـ وعادة ما يحدث ـ تختلف أطوالها بحساب الأيام، ولكن ليس فى فصولها والأحداث الأخرى المنتظمة.

حيث إن الأعوام تختلف فى أطوالها الحسابية، فإن التقاويم الرقمية تكون غير ممكنة وتكون عديمة المعنى فى الحياة التقليدية. خارج حساب السنة فكرة الزمن الإفريقية صامتة وبلا خلاف، الناس يتوقعون مجىء العام، ويتوقعون ذهابه فى تتابع لا نهائى مثل تتابع الليل والنهار ومثل انكماش القمر واتساعه، هم يتوقعون أحداث فصل المطر وبذر البذور والحصاد، والفصل الجاف، وفصل المطر ثانيًا وبذر البذور ثانية وهكذا، يستمر إلى الأبد، كل عام يأتى ويذهب، مضيفًا إلى بعد الماضى، اللا نهائية أو الأبدية بالنسبة لهم هى أنها تقع فى نطاق الماضى فقط، مثلاً الجملة رقم ٩ فى الجدول السابق يضرب زمنها فى ما لانهاية (عندما يتحدث المسيحيون عن الأبدية) عند الكيكامبا أو الجيكويو يقولون: «تن نا تن، أى «تن وتن، أو أن زمن الجملة رقم ٩ مضروبًا فى نفسه، هذا يعنى أن ما هو أبدى يقع خلف أفق الأحداث صانعاً تجربة الإنسان أو (التاريخ).

تحليل المفهوم الإفريقى للزمن، أزمنة الفعل عند الأكامبا والجيكويو (كينيا) .

الزمـــــن	كيكامبا	جيكويو	عربى	الوقت بالتقريب	
١ ـ المستقبل البعيد.	نينجاوكا	نـيـنـجـكـا	سوف أحضر	حوالى شهرين إلى ستة شهور من الآن.	
٢ ـ المستقبل الحال أو القريب.	نينجـوكـا	نينجـوكـا	سوف أحضر	أثناء اللحظة القصيرة التالية.	
٣ ـ المستقبل عبر المحدد أو المستقبل القريب غير المحدد.	نجـووكـا (نجـاوكـا)	نـيـنـجـكـا	سوف أحضر	أثناء اللحظة المرئية من المستقبل، بعد مثل. هذا الفعل أو ذاك.	ساسا
٤ ـ الحاضر أو المضارع المتقدم.	نينوكـيت	نينديركـا	أنا قـادم	أثناء حدوث الفعل، الآن.	
٥ ـ الماضى الحال أو التام الحال.	نيناوكـا (نينووكـا)	نيندكـا	جـئت، لقـد جـئت حـالاً	فى الساعة الأخيرة أو ما شابه.	
٦ ـ ماضى اليوم.	نـيـنـوكـى	نينجـوكـيـر	جـئـت	من وقت الشروق الى ساعتين قبل التكلم .	
٧ ـ الماضى الحديث أو ماضى الأمس.	نبنيناوكى (نينينووكى)	نبنديركـيـر	جـئـت	أمس.	
٨ ـ الماضى البعيد.	نـيـنـووكـى (نـيـنـاوكـى)	نبندكـيـر	جـئـت	أى يوم قبل الأمس.	زامانى
٩ ـ الماضى غير المحدود. (زامانى)	تن نينووكى	نيندووكير تن	جـئـت	لاوقت محدد «فى الماضى».	

(جـ) فكرة الماضى والمضارع والمستقبل

ينبغى أن نوفى أبعاد الزمن وعلاقتها بالوجود الإفريقى حقها من المناقشة . بعد قليل من الشهور من الآن ـ كما قد رأينا ـ تكون فكرة الزمن صامتة دون خلاف. هذا يعنى أن المستقبل غير موجود كزمن حقيقى، فيما عدا التعبير عن المضارع الممتد إلى سنتين من الآن وهو قصير نسبيًا. لكى نتجنب الارتباط الفكرى بالكلمات الإنجليزية : ماض ومضارع ومستقبل، سوف نستخدم كلمتين من اللغة السواحلية هما ساسا وزامانى.

فى الجدول السابق للجمل الفعلية تغطى الساسا الجمل من ١ إلى ٧، الساسا تحمل معنى الحالية والقرب والآنية، هى الفترة ذات الاهتمام الحالى للناس، حيث إن هذا هو (أين) أو (متى) يوجدون، وقد يكون مستقبلاً هو قصير جداً، ويجب أن يكون هكذا، لأن أى حدث له معنى فى المستقبل يجب أن يكون حالاً وأكيداً لدرجة أن الناس تقريبًا جربوه، لهذا فإذا كان الحدث بعيداً، ولنقل بعد سنتين من الآن (من الجملة رقم ٤) عندئذ لا يمكن استيعابه، ولا يمكن التحدث عنه، واللغات نفسها ليس فيها جمل فعلية لتغطى ذلك البعد فى الزمن المستقبل البعيد فحقيقته تقع وراء أو خارج أفق الساسا. لهذا فى التفكير الإفريقى الساسا (تبتلع) ما يعرف فى الغرب أو ما يعرف فى النظام العام باسم المستقبل.

الأحداث التى (تكون الزمن) فى بعد الساسا يجب أن تكون إما على وشك الحدوث أو فى سبيلها إلى التحقيق أو جربت حديثًا. الساسا هى أكبر الفترات معنى بالنسبة للفرد لأن له إدراكًا شخصيًا لأحداث أو ظاهرة هذه الفترة، أو أنه على وشك أن يجربها. هى حقيقة امتداد تجريبى للحظة الحاضرة (الجملة رقم ٤) ممتدة فى المستقبل القصير وفى الماضى غير المحدود أو (الزامانى). الساسا ليست استمراراً رياضياً أو رقمياً. وكلما كان الإنسان أكبر سناً كلما طالت فترة الساسا بالنسبة له. الجماعة نفسها لها فترة الساسا الخاصة بها، والتى هى أعظم من تلك التى للفرد. ولكن بالنسبة إلى كل من الجماعة والفرد فإن أكثر اللحظات حيوية هى نقطة (الآن) حدث الجملة رقم ٤ . الساسا هى منطقة الوقت التى يعى فيها الناس وجودهم، فيها يخططون حياتهم فى كل من المستقبل القريب والماضى بصفة رئيسية الـ (زامانى). الساسا فى ذاتها هى بعد زمنى كامل متضمن للمستقبل القريب والحاضر الديناميكى والماضى المجرب، وقد نسميها (الميكروتيم) أو (الوقت الصغير)، الزمن الصغير يحمل معناه بالنسبة إلى الفرد أو الجماعة من خلال معاركهم أو تجربتهم له فقط.

«زامانى، ليس محدوداً بما يسمى فى اللغة الإنجليزية بـ(الماضى) فله فى نفسه ماضيه ومضارعه ومستقبله ولكن على نطاق واسع، وقد نسميه (الماكروتيم) أو الزمن الكبير. الزامانى يتداخل مع الساسا ولا يمكن فصل الاثنين، الساسا تغذى الزامانى أو تختفى فيه، ولكن قبل أن تندمج الأحداث فى الزامانى، فإنها يجب أن تكون قد تحققت أو تفاعلت مع بعد الساسا، عندما يكون ذلك قد حدث فإن الأحداث (تتحرك) إلى الوراء من الساسا إلى الزامانى، وهكذا يصبح الزامانى هو الفترة التى خلفها لا يستطيع شىء أن يذهب، الزامانى هو مقبرة الزمن، فترة الانتهاء، البعد الذى يجد فيه كل شئ نقطة لوقوفه، هو المخزن النهائى لكل الظواهر والأحداث، هو المحيط الزمنى الذى فيه يمتص كل شىء ويتحول إلى كونه لا بعد ولا قبل.

كل من الساسا والزامانى له نوع وكمية، والناس يتحدثون عنه على أنه كبير وصغير وقصير وطويل.... إلخ، فيما يتعلق بحدث خاص أو ظاهرة معينة. الساسا عموماً تطوى الأفراد وظروفهم الحالية معًا: هى فترة الحياة الواعية، على الجانب الآخر فإن الزامانى هو فترة الأساطير معطيًا معنى تأصيل وتأمين فترة الساسا، وطاوياً كل المخلوقات معًا حتى تصبح كل الأشياء فى حضن الزمن الكبير.

(د) مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ

لكل شعب إفريقى تاريخه الخاص به، هذا التاريخ يتحرك إلى الوراء من فترة الساسا إلى فترة الزامانى، من فترة التجربة الساخنة إلى الفترة التى لا يستطيع شىء الذهاب خلفها. فى التفكير التقليدى الإفريقى لا يوجد معنى لتاريخ يتحرك إلى الأمام تجاه عقدة أو نقطة ساخنة فى المستقبل أو تجاه نهاية للعالم؛ حيث إن المستقبل فيما بعد عدة شهور لم يوجد. المستقبل لا يمكن توقعه فى أول الزمن، أو كشف حالة مختلفة الجذور من الأمور مما يوجد فى فترة الساسا والزامانى. فكرة الأمل المسيحى أو دمار العالم النهائى ليس لها مكان فى فكر التاريخ التقليدى؛ ولهذا فإن الشعوب الإفريقية ليس لديها (اعتقاد فى التقدم) فكرة أن تقدم النشاط البشرى ومنجزاته تتحرك من درجة منخفضة إلى درجة أعلى، الناس لا يخططون للمستقبل البعيد ولا يبنون قلاعه فى الهواء. مركز الجاذبية للفكر البشرى والأنشطة البشرية هو فترة

الزمانى التى فى اتجاهها تتجه الساسا، الناس يضعون عيونهم على الزمانى، حيث بالنسبة إليهم لا يوجد عالم لابد أن يأتى كهذا الذى يوجد فى اليهودية والمسيحية.

كل من التاريخ وما قبل التاريخ يقع تحت سيطرة الأساطير. يوجد ما لا حصر له من الأساطير فى كل قارة إفريقيا تفسر أموراً مثل خلق العالم، والإنسان الأول، والانسحاب المحسوس للإله من عالم البشر، وأصل القبيلة ووصولها إلى بلدها الحالى، وهكذا، الناس ينظرون دائمًا فى اتجاه الزمانى، به القواعد التى تستقر عليها الساسا، وبه تفسر أو يجب أن تفهم، الزمانى ليس فترة جامدة، ولكنها فترة مملوءة بالأنشطة والأحداث. عن طريق نظر الناس إلى الزمانى هم يعتبرون أو يجدون تفسيراً لخلق العالم، ومجىء الموت، ونشوء لغتهم وعاداتهم، وظهور حكمتهم وهكذا. بدايات التاريخ تقع فى الزمانى وليس فى المستقبل الذى إن لم يكن قصيراً جداً فلا وجود له.

مثل ذلك التاريخ وما قبل التاريخ يتجه إلى الظهور فى قصص شعبى شفوى، مركز جداً ويتناقل من جيل إلى جيل. إذا حاولنا أن نترجم تلك القصص إلى مدى زمنى حسابى، فإنها قد تبدو معطية القليل من القرون فقط بينما هى فى الحقيقة تمتد إلى أكثر من ذلك إلى الوراء، وبعضها لكونها فى شكل أسطورى تتحدى محاولة ترجمتها إلى مدى زمنى حسابى. التاريخ الشفهى يخلو من التواريخ التى تذكر. الإنسان ينظر إلى الخلف، من حيث أتى، والإنسان متأكد أنه لا شئ سيوصل ذلك العالم إلى النهاية. بناء على ذلك النقل لوجهة النظر الإفريقية فى التاريخ، يوجد ما لا حصر له من الأساطير حول الزمانى، ولكن لا توجد أية أساطير حول نهاية العالم حيث إن الزمن لا نهاية له[٤] الشعوب الإفريقية تتوقع أن يستمر التاريخ البشرى إلى ما لا نهاية فى حركة متتابعة من الساسا إلى الزمانى، ولا يوجد شىء ينبئ أبداً بأن هذا التتابع سوف يصل إلى نهاية؛ الأيام فالشهور والفصول والسنين لا نهاية لها تمامًا، كما أنه لا توجد نهاية لتتابع الولادة والزواج والإنجاب والموت.

(هـ) فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن

الحياة البشرية لها إيقاع آخر من طبيعة لا يمكن لشىء أن يدمرها، على مستوى الفرد يتضمن هذا الإيقاع: الميلاد والبلوغ والتأهيل (لعضوية الجماعة) والزواج والإنجاب والكبر والموت والدخول فى جماعة الراحلين، وفى النهاية الدخول فى (جماعة) صحبة الأرواح؛ هو إيقاع وجودى، وتلك هى اللحظات الحاسمة فى حياة الفرد. وعلى مستوى الجماعة أو الأمة توجد دورة الفصول بأنشطتها المختلفة مثل بذر البذور، والزراعة والحصاد. اللحظات الحاسمة يتركز عليها الانتباه أكثر من غيرها، وغالباً ما تحدد بطقوس واحتفالات دينية. الأحداث غير العادية أو الأخرى التى لا تنسجم مع هذا الإيقاع مثل كسوف الشمس أو خسوف القمر، والجفاف ومولد التوائم، وما شابه ذلك - ينظر إليها عمومًا على أنها أحداث تحتاج إلى انتباه خاص من الجماعة، وقد يتخذ هذا شكل نشاط دينى. غير العادى أو الشاذ هو اجتياح أو غزو للتناسق الوحدوى.

(و) الموت والخلود

كلما تقدم الفرد فى السن كلما انتقل بالتدريج من الساسا إلى الزمانى، ميلاده هو الإجراء البطىء الذى ينتهى بعد مدة طويلة من ولادته الجسدية، فى بعض المجتمعات لا يعد كائناً بشريًا كاملاً إلا بعد أن يكون قد مر خلال عمليات الولادة البدنية واحتفالات التسمية والبلوغ وطقوس التأهيل وفى النهاية الزواج (أو حتى الإنجاب). عندئذ يكون قد ولد ولادة كاملة، وأصبح شخصًا كاملاً. شبيه بذلك الموت، هو مجموع العمليات التى تزيح الفرد من فترة الساسا إلى فترة الزمانى، بعد الموت البدنى يستمر الفرد فى فترة الساسا ولا يختفى منها فوراً، هو يبقى فى ذاكرة الأقارب والأصدقاء الذين عرفوه فى هذه الحياة والذين عايشوه، هم يتذكرونه بالاسم ولو لم ينطقوه، يتذكرون شخصه وشخصيته وكلماته وأحداث حياته، وإذا ظهر (كما يعتقد الناس) فإنه يتعرف عليه بالاسم، الراحلون يظهرون أساسًا للأعضاء الكبار من الأحياء فى عائلاتهم، ونادراً ما يظهرون أو لا يظهرون أبداً للأطفال ، هم يظهرون للأعضاء الأطول بقاء فى فترة الساسا. sasa

هذا التعرف بالاسم مهم جداً، ظهور الراحل وكونه يتعرف عليه بالاسم قد يستمر لأربعة أو خمسة أجيال فى حالة وجود شخص حى ممن عرفوا الراحل شخصيًا وبالاسم، عندما يموت آخر شخص كان يعرف الراحل، فإن الراحل يمر إلى خلف أفق الساسا، وبناء على ذلك يعد – فيما يتعلق بالعلاقات الأسرية – قد مات تمامًا، هو قد غاص فى فترة الزمانى.

ولكن عندما يتذكر الراحل بالاسم فإنه لا يكون ميتاً حقيقة، هو حي، مثل هذا الشخص قد أسميه (الميت الحي) الميت الحي هو الشخص الذى مات بدنيًا ولكنه يعيش فى ذاكرة أولئك الذين عرفوه، بالإضافة إلى كونه يعيش فى عالم الأرواح، وما دام الميت الحي يتذكر بهذه الكيفية فإنه يكون فى حالة خلود شخصى، هذا الخلود الشخصى يظهر فى استمرار الشخص من خلال الإنجاب حتى يحمل الأطفال شخصية الآباء أو الأجداد. من وجهة نظر الأحياء يعبر عن الخلود الشخصى أو يظهر فى أفعال مثل احترام الراحلين وإعطائهم قليلاً من الطعام، وإراقة قليل من الخمر أو اللبن أو الماء، وتنفيذ تعليماتهم عندما كانوا أحياء أو عندما يظهرون.

فكرة الخلود الشخصى هذه يجب أن تساعدنا على فهم الأهمية الدينية للزواج فى المجتمعات الإفريقية، إذا لم يكن للشخص أقارب من درجات قريبة يتذكرونه عندما يموت بدنيًا، فهو يصبح لا شيء، وببساطة ينتهى من الوجود البشرى، كاللهب عندما ينطفئ؛ لهذا فمن الواجب لكل شخص دينيًا ووجوديًا أن يتزوج، وإذا لم يكن للشخص أولاد أو كانت له بنات فقط فعليه أن يجد زوجة أخرى، لأن من خلالها قد يولد الأبناء الذين فيهم تمتد حياته ويحفظونه (مع الأموات الأحياء الآخرين فى العائلة) فى حالة خلود شخصى.

أفعال صب البيرة أو الماء أو اللبن، أو إعطاء أجزاء من الطعام للموتى الأحياء هى مجرد رموز للألفة والزمالة والتذكر، هى تحمل معنى الروابط الروحية التى تربط الموتى الأحياء بأقاربهم الأحياء بدنيًا، لهذا فإن هذه الأفعال تتم فى محيط الأسرة، أكبر أعضاء الأسرة سناً هو الشخص الذى له أطول فترة ساسا، وهو الذى يؤدى هذه الأفعال أو يشرف عليها بوصفها أفعالاً للذكرى ونيابة عن كل العائلة، مقدماً (عندما تستدعى المناسبة ذلك) الوجبة الرمزية إلى كل المفارقين (الموتى الأحياء) من العائلة، حتى لو ذكر اسماً أو اسمين فقط من الراحلين أو ذكرهما بمركزهما (مثلاً أب أو جد). لا يوجد هنا شيء مما يدعى (عبادة الأسلاف) حتى لو بدت هذه الأفعال بهذا الشكل فى عيون الأجانب الذين لا يفهمون الموقف.

مع مرور الزمن، يغوص الموتى الأحياء إلى ما بعد أفق فترة الساسا، هذه نقطة يوصلون إليها عندما لا يوجد أى شخص حى يتذكرهم شخصياً وبالاسم، عندئذ تكون أطوار عملية الموت قد انتهت. ولكن الأموات الأحياء لا يتلاشون من الوجود، إنهم يدخلون فى حالة (الخلود الجماعى)؛ وتلك هى حالة الأرواح التى لم تعد تشكل أعضاء فى الأسر البشرية، يفقد الناس الاتصال الشخصى بهم، الراحلون فى هذه المرحلة يصبحون أعضاء فى أسرة أو جماعة الأرواح، وإذا ظهروا للكائنات البشرية فإنه لا يتعرف عليهم بالاسم، يسببون الرعب والفزع، أسماؤهم ربما لا تزال تتردد على لسان الأحياء، خاصة فى شجرات الأسر (ولكنها أسماء فارغة) دون شخصيات أو على الأكثر ذات شخصيات أسطورية بنيت على الحقيقة والخيال. فى بعض المجتمعات - على أية حال - ربما يتحدثون من خلال وسيط، أو يصبحون حراساً للعشيرة أو الأمة، وربما تردد أسماؤهم أو يتضرع إليهم فى الطقوس الدينية، وفى المهام المحلية أو الوطنية. وفى مجتمعات أخرى تدخل مثل هذه الأرواح فى جسد الوسطاء بين الإله والإنسان، ويتقرب الناس إلى الله من خلالهم، أو يطلبون مساعدة أخرى منهم. فى الحقيقة أرواح الموتى هذه – مجتمعة مع الأرواح الأخرى التى ربما كانت أو ربما لم تكن كائنات بشرية – تشغل الحالة الوجودية بين الله والبشر، وفيما بعد الحالة الروحية لا يستطيع الإنسان أن يذهب أو يتطور. هذا إذن هو قدر الإنسان فى حدود ما يعنى الوجود الإفريقى. الأنشطة الدينية الإفريقية تتركز بصفة رئيسية على العلاقة بين الكائنات البشرية والموتى ؛ مما يعنى حقيقة أن الإنسان يحاول أن يخترق ويثبت أقدامه فى عالم ما يتبقى منه بعد حياته البدنية. إذا نسى الأموات الأحياء فجأة فمعنى ذلك أنهم يسقطون خارج فترة الساسا، وبناء على ذلك عزلوا ودمر خلودهم الشخصى وتحولوا إلى حالة عدم الوجود، هذه هى أقصى عقوبة ممكنة لأى شخص، الموتى يغضبون منها ويفعل الأحياء كل ما يستطيعون لتجنبها خوفًا من أن تجلب الأمراض وسوء الحظ على أولئك الذين ينسون موتاهم. الموت يقع أمام الفرد، فهو مازال حدثًا (مستقبلاً)، ولكن عندما يموت شخص يدخل الشخص فى حالة الخلود الشخصى التى تقع فى الزامانى وليس فى المستقبل.

(و) الفضاء والزمن

الفضاء والزمن يتصلان عن قرب، وغالبًا ما نستعمل الكلمة نفسها لكليهما ؛ حيث إن الوقت هو المحتوى الذى يحدد الفضاء. أكثر ما يهم الناس هو القريب جغرافيًا، تمامًا مثلما تحتضن الساسا الحياة التى يمارسها الناس، لهذا فإن الإفريقيين يرتبطون بصفة خاصة بالأرض؛ لأنها هى التعبير المادى عن الزامانى والساسا الخاصين بهم، الأرض تمدهم بجذور الوجود كما تربطهم روحياً بموتاهم، الناس يمشون على قبور أسلافهم،

ويخشى إذا حدث أى شىء يفصل هذه الروابط أن تجلب كارثة فى حياة الأسرة والجماعة. إبعاد الإفريقيين بالقوة عن أرضهم هو عمل من أعمال الظلم البالغ الذى لا يستطيع أجنبى إدراك مداه، حتى عندما يترك الناس بيوتهم اختياراً فى الريف ويذهبون للعمل والعيش فى المدن فإنه يوجد تمزق خطير فى الروابط لا يمكن إصلاحه، وغالباً ما يخلق مشاكل نفسية لا تستطيع معها الحياة الحضرية أن تنهض.

(ز) اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل

اكتشف الإفريقيون بعد الزمن المستقبل جزئياً بسبب تعليم المبشرين المسيحيين، وجزئياً بسبب أسلوب التعليم الغربى[٥] بسبب هذا وذاك، وبسبب اجتياح التكنولوجيا الحديثة بكل مشتملاتها على المستوى المادى فإن هذا أدى إلى التخطيط القومى بهدف التنمية الاقتصادية والاستقلال السياسى، ومد الخدمات التعليمية، وهكذا، ولكن التغيير من النظام الذى بنى على أساس المفهوم التقليدى للزمن إلى النظام الذى لابد أن يحتوى على هذا الاكتشاف الجديد لبعد الزمن المستقبل، لا يجرى بطريقة سهلة، وربما سيكون - من بين أشياء أخرى - عند جذور عدم الاستقرار السياسى لدولنا. فى حياة الكنيسة، يبدو أن هذا الاكتشاف يخلق الأمل فى النعيم مما يجعل الكثيرين من المسيحيين يفرون من مواجهة تحديات الحياة فى صورة مجرد الأمل والانتظار لحياة الفردوس، مما يقود إلى قيام الكثير من الكنائس المستقلة الصغيرة، تتمركز حول الأفراد الذين يمثلون، وفى كثير أو قليل، يحققون هذا التوقع الروحى.

اكتشاف ومد البعد المستقبل للزمن يمتلك الكثير من الإمكانات والوعود لتشكيل جملة الحياة للشعوب الإفريقية إذا استغل كل ذلك ووجه إلى استخدام خلاق ومنتج فإنه سيصبح دون شك مفيداً، ولكنه قد يتمرد ويعمق كلا من المأساة والتحلل من العقيدة.

المفهوم التقليدى للزمن يرتبط بوضوح بكل حياة الناس، وفهمنا له قد يمهد الطريق لفهم فكر ومزاج وتصرفات الناس، وعلى أساس هذه الخلفية سأحاول أن أقدم وأناقش نظمهم الدينية وفلسفتهم.

ملحوظات:

(١) هذا هو تقريباً ما يدعوه علماء الاجتماع (مانا) ولكن لا علاقة له بالقوة الحيوية التى يقول بها تمبل.

(٢) س ا ف.ج. روسكو. البانتو الشماليون. (١٩١٥) صفحة ١٣٩ . ا ف وهو ما ليس صحيحاً تماماً، ما أذكره أفضل مما يذكره روسكو.

(٣) س اف.ا ل . اف. نالدر. ا.د. مسح قبلى لمنطقة المانجالا (١٩٣٧) صفحة ١١ ا ف. منه اقتطف هذا.

(٤) الاستثناء الوحيد على هذا يأتى من سونجو تانزانيا الذين يعتقدون أن العالم يوماً ما سوف ينكمش إلى أن يبلغ النهاية، هذا ليس شيئاً على أية حال يؤثر على حياتهم، هم يستمرون فى حياتهم كما لو لم تكن الفكرة موجودة. ربما حدث فى نقطة من تاريخهم أن ثار جبلهم البركانى (المعروف فى لغة المياى باسم: أولدونيو لينجاى: أى جبل الله) وسبب «نهاية للعالم» فى بلدهم الصغير. لعل هذا الحدث قد بقى فى شكل أسطورة انتقلت إلى المستقبل غير المعروف، كتحذير من ثورات مستقبلية ممكنة. انظر. أ ر ا ف. جراى. سونجو تنجانيقا (١٩٦٣) الذى على أية حال لا يقدم تغيراً لهذه الأسطورة.

(٥) رغم اعتراف المؤلف بأن الإسلام أكثر تأثيراً من المسيحية وأوسع انتشاراً فى إفريقيا، وأنه يحمل الفكرة نفسها، إلا أن المؤلف يتجاهل نسبة هذا الفضل له. (المترجم).

القبائل واللغات التى ورد ذكرها وموطن كل منها

اللغة	البلد
أنكور	أوغندا
جيكويو	كينيا
سواحلية	تنزانيا
كيكامبا	كينيا
لاتوكا	السودان

أهم القبائل التى ورد ذكرها، وموطن كل منها

البلـــد	القبيلة
غانا	الأشانت
السودان	الأزاند
أوغندا	باجاندا
داهومى وتوجو	فون
غانا	جا
الكنغو	لوجبارا
كينيا	لو
جنوب إفريقيا	لوفندو
روديسيا	ندبل
إثيوبيا	أذوك
نيجيريا	يوروبا

خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٢)

محمد عبد الواحد محمد

كم سعدنا فى طفولتنا بحكاية عقلة الإصبع، وكم استمتعنا بحيله التى كان يحتال بها للنجاة هو وإخوته مما كان يدبر لهم.

لقد كان عقلة الإصبع أصغر إخوته الستة وكان أبوه حطاباً، لا يجد من القوت الضرورى ما يطعم به هذه الأفواه السبعة، فضلاً عن الأم. واتفق الأبوان على التخلص من أولادهما بإلقائهم فى الغابة، وتركهم هناك يواجهون مصيرهم ويعلم عقلة الإصبع بهذا التدبير، فيملأ جيبه حصى أبيض، ويسقطه على طول الطريق فى الغابة، وبهذه الوسيلة استطاع العودة هو وإخوته إلى بيتهم. ويعاود الأبوان الكرة، وفى هذه المرة يستخدم عقلة الإصبع فتات خبز يعلم بها الطريق، بيد أن الطيور تلتقط هذا الفتات، وبذلك يضل الأولاد الطريق، وينتهى بهم المطاف إلى بيت الغول، الذى يتهلل لهذا الرزق الذى سيق إليه، لكن عقلة الإصبع يخدع الغول، الذى يبدّل ملابسه وملابس إخوته بملابس أبناء الغول، فيذبح الغول أبناءه ظناً منه أنهم أبناء الحطاب. ولم يكتف عقلة الإصبع بهذا، بل إنه استولى على أحذية الغول السبعة، والتى استعان بها فى الحصول على ثروة كافية تجعل أبويه يعيشان فى بحبوحة من النعيم.

هذه الحكاية يقدم لنا تريمين شبيهاً لها من تراث الهاوسا فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم». وحكاية الهاوسا تتخذ شكلاً آخر، تأثراً بالبيئة والأعراف والتقاليد والمعتقدات الشعبية. أما عنوان هذه الحكاية فهو:

٣ ـ المنتقم والساحرة:

وبطل الحكاية هنا هو (دان ـ كوشينجايا) أى المنتقم، وهو يناظر عقلة الإصبع، فهو أصغر إخوته، وإن كان الإخوة هنا ثلاثة وليسوا سبعة. وكان هؤلاء الإخوة الثلاثة يخطبون ود ثلاث عذراوات، أمهن ساحرة، وإن لم يقف على هذه الحقيقة سوى المنتقم، الأخ الأصغر. ولقد ذهب الإخوة إلى بيت العذراوات، واحتفت بهم الأم، ثم راحت تعد لهم الطعام، فخرج الإخوة للتمشية لحين الانتهاء من إعداده. وحين عادوا وجدوا الأم تمشط جدائل شعر إحدى بناتها وتفليه من القمل، ولما قرأوا عليهن السلام، تركت الأم رأس ابنتها. وجلس الجميع يتسامرون، إلى أن حل المساء، فجىء بالطعام، وأكل الجميع.

ولما أقبل الليل نام الجميع، فيما عدا الأم الساحرة، التى قامت بإحضار سكين، ثم أخذت تشحذه، وأدرك المنتقم ما يجرى، حين سمع صوت شحذ السكين، وكان عليه أن يتصرف بسرعة، فراح وقطع أثداء البنات الثلاث، ووضعها على صدره وصدرى أخويه. وعادت الساحرة بالسكين المشحوذ، واتجهت إلى مكان الأولاد تريد قطع حلوقهم، لكن المنتقم يتنحنح، فسألته الساحرة عما يريد، فطلب منها أن تحضر له بيضة، وذلك بهدف اكتساب وقت يدبر فيه شيئًا لإنقاذ نفسه وإنقاذ إخوته. وجاءت الساحرة بالبيضة، ثم مضت تستلقى على فراشها. وفى هذه الأثناء قام المنتقم بإبدال ملابسه وملابس أخويه بملابس البنات الثلاث، ثم عاد إلى فراشه، وما إن انتهى من ذلك حتى أقبلت الأم الساحرة متخفية فى الظلام، وأخذت تتحسس أجساد النائمين، حتى إذا وجدت ملابس خشنة مما يلبسها الرجال، ظنت أن هذه هى أجساد الضيوف، فأعملت سكينتها وذبحت بناتها دون أن تدرى. ثم ارتدت إلى فراشها واستلقت، فقام المنتقم وأحدث فى أرض الكوخ حفرة، ثم حفر نفقًا يصل إلى مدينته مباشرة، ثم أيقظ إخوته، فهربا من هذا النفق وبقى هو وحده.

وحين أشرق الصباح، أتت الساحرة الأم لتوقظ بناتها، فبرز لها المنتقم وقال لها «إننى دان كوشينجايا. سوف أريك ما فعلت». وقص عليها ما حدث، وصعقت المرأة حين رأت بناتها مذبوحات، وأنها هى التى قضت عليهن بيدها، وتوعدته بالانتقام. ورجع المنتقم إلى بيته، وأخبر أخويه بالقصة كاملة، وحذرهما من الاستجابة لأية امرأة تحاول إغواءهما.

ولم تضيع الساحرة وقتًا، إذ حولت نفسها إلى امرأة بغى، وراحت إلى مدينة هؤلاء الشبان فى يوم السوق. وحدث أن رآها أخو المنتقم الأكبر، فشده مرآها، وأبدى رغبته فى أن يذهب معها، فوافقت. وتصادف أن التقى بها المنتقم فعرفها، ونادى أخاه الأكبر وقال له «لا تذهب مع هذه المرأة». لكن أخاه لم يستجب له، بل إنه أهانه، فقال المنتقم «أنت حر.. اذهب كما تريد». وانتحى أخوه الأكبر بالمرأة جانبًا، وأخذا يتحادثان، وما كان يدرك أنها تخفى فى يدها أربعين إبرة، وفجأة تنشب إبرها فى عينيه فتقلعهما وتختفى فى الحال. وهنا جاء المنتقم وقال له: «آه .. لقد حذرتك .. قلت لك لا تذهب معها، ولكنك أهنتنى، ومع ذلك، سأمضى أبحث عن وسيلة أسترد بها عينيك».

حوّل المنتقم نفسه إلى فتاة فولانية جميلة بائعة للبن، لكنه لم يبدأ فى عرض لبنه للبيع إلا عندما وصل إلى بيت الساحرة. فحين نادى على ما معه من لبن استدعته الساحرة واشترت لبنه.. وهنا سألها «ألا تعرفين تعويذة لاسترداد العيون؟ فلقد اقتلع صبى شرير عينى بقرتى».

وردّت الساحرة قائلة: حسن.. اذهب وأحضر عينى عنز سوداء، وحين تحصل عليها، تعال لأعطيك مرهما خاصا كى تستعمله مع العينى، ولسوف ترى أن عينى بقرتك ستستردان بوصفتى».

لكنه طلب منها أن تعطيه المرهم فى الحال، فلم تمانع فى ذلك. ومضى عنها حتى إذا ابتعد مسافة يأمن فيها على نفسه منها، حوّل نفسه ثانية إلى شاب وقال لها: «أترين!.. إننى دان ـ كوشينجايا (المنتقم). إن اقتلاعك عينى أخى الأكبر هو الذى دعانى للمجئ إليك أسألك عن وسيلة لاستردادهما».

فقالت له: «حسن.. ولكن لا تنس أن تضيف إلى المرهم شيئاً من الفلفل الأسود».

وسخر منها المنتقم، ومضى ليشترى عنزاً سوداء، ولما اشتراها اقتلع عينيها ووضعهما فى مجرى عينى أخيه الأكبر. وبهذا استرد أخوه عينيه.

٤ ـ دودو يروّع الرجل الجشع:

وهذه حكاية من الحكايات التى أوردها تريميرن فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» مشيراً إلى ما بها من شبه بحكاية ذات الرداء الأحمر، التى حملتها أمها طعامًا لتوصله إلى جدتها، وفى الطريق تلتقى بذئب يعرف وجهتها، فيسرع إلى الجدة ويلتهمها، ثم يرقد مكانها فى الفراش. ويقلد صوتها، فتنخدع ذات الرداء الأحمر وتدخل كوخ الجدة، فيهجم عليها الذئب ويبتلعها، لكن حطاباً ينقذها وينقذ الجدة بشق بطن الذئب، وإخراجهما من معدته، وهنا يبدو وجه الشبه بين هذه الحكاية وحكاية الهاوسا..

وتروى الحكاية أن رجلاً ماتت زوجته وقد تركت له ابناً. وفى يوم من الأيام أراد الأب أن يذبح ثوراً عنده فقال لابنه «لن أذبح هذا الثور فى مكان يكثر فيه الذباب، حيث سيحط عليه ويلتهم جزءاً منه». وعلى هذا ذهب الرجل وابنه إلى أبعد مكان فى الغابة. وهنا طلب الرجل من ابنه أن يمسك بقطعة لحم نتنة ويعرضها فى الهواء ليرى ما إذا كان بالمكان ذباب، وفعل الابن ما أمر به، وأيقن أن المكان خال من الذباب، ومن ثم ذبحا الثور فى هذا المكان، وأعدا نفسيهما ليأكلاه بكامله.

واكتشف الأب وابنه أنهما لم يحضرا معهما جذوة ليوقدا منها ناراً يسويان عليها اللحم، ومن ثم ارتقى الأب شجرة، فرأى على بعد وهجًا أحمر يشبه النار، والذى لم يكن فى

الحقيقة سوى فم دودو (الغول). وقال الرجل لابنه: «انظر.. توجد نار في ذلك المكان البعيد. اذهب هناك وأحضر شيئًا منها». ومضى الولد إلى المكان الذي حدده له أبوه، وهناك وجد دودو، فربت على فمه عدة مرات عله يحصل على جذوة نار منه، فسأله دودو: «ما هذا؟».. فأجاب الابن: «أرسلني أبي إليك لأدعوك إليه».

أخذ دودو كيسه الجلدي الذي اعتاد أن يخزن فيه طعامه من اللحوم - وكان الكيس في حجم التل - ووصل إلى مكان الأب وقال: «من ذلك الذي دعاني؟» فقال الأب: «أنا.. أنا الذي دعوتك»، وناوله الربع الأمامي من الذبيحة، (متظاهراً أنه قد دعاه إلى وليمة). ووضع دودو اللحم في الكيس وقال: «أيدعو إنسان صديقًا له إلى وليمة ويقدم له قطعة من اللحم صغيرة كهذه؟»، فما كان من الأب إلا أن أعطاه الربع الثاني، فوضعه دودو في كيسه وكرر العبارة السابقة نفسها، فقسم الأب الثور نصفين، وأعطى دودو نصفًا منهما فوضعه في الكيس، لكنه لم يقنع أيضًا بما أخذه وقال «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟»، هنا أعطاه الأب بقية اللحم، فوضعه دودو في كيسه، ولم يقنع بهذا وكرر العبارة نفسها السابقة. ولم يكن قد بقي مع الرجل من لحم الثور سوى جلده وحوافره ورأسه، فأعطاها كلها لدودو فوضعها دودو في كيسه، لكنه كرر نفس العبارة « أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟». فقال الأب: «يؤسفني أنه لا يوجد غير هذا». لكن دودو قال: «لا.. بل يوجد لحم ألستما أنتما أيضًا لحم؟» فأمسك الأب بابنه وناوله لدودو، فوضعه الأخير في كيسه وقال عبارته المتكررة: «أيدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه؟». فقال الأب: «الواقع أنه لم يتبق شئ». فقال دودو «وماذا عنك أنت؟» وأخذه ووضعه داخل كيسه.

ثم أخرج دودو الابن من الكيس وطلب منه حراسة هذا الكيس لحين ذهابه إلى مكان بعيد لإحضار خشب يوقده لشواء ما معه من لحم بما في ذلك الأب وابنه.

وما إن مضى دودو حتى شق الابن الكيس بسكين، فخرج الأب منه وجريا تاركين اللحم في ذلك الكيس، وحين عاد دودو وأدرك أنهما هربا وتركا له لحم الثور، شواه وأكله.

حين عاد الأب وابنه إلى بيتهما، أعلنا ندمهما على ما فعلا، وعزما على ألا يكونا جشعين هكذا مرة أخرى، وأعلنا أنهما لو شاهدا رجلاً ماراً بالطريق حتى لو لم يكن قريباً منهما فسيدعوانه لمشاركتهما طعامهما وقالا إن الطمع خلق رذيل، وإنهما لن يقعا في هذه الرذيلة ثانية.

وجه الشبه بين هذه الحكاية وبين حكاية ذات الرداء الأحمر كما أشار تريميرن هو شق بطن الذئب وشق كيس دودو، ونجاة الجدة والحفيدة في حكاية ذات الرداء الأحمر، ونجاة الأب وابنه في حكاية الهاوسا.

وإذا كانت حكاية ذات الرداء الأحمر تعلم المتلقي الحرص على كتمان أسراره وعدم الثرثرة في شئونه الخاصة مع الغرباء، فإن حكاية الهاوسا تحذر من الطمع والبخل وتحض على الكرم.

ويعلق تريميرن على موضوع دعوة الذباب للمشاركة في ولائم الهاوسا، فيقول: إن ذلك أمر لا يمكن تصوره، رغم أن الشواهد قد توحي بذلك كوجود كتل كبيرة من اللحوم النتنة في أسواقهم. وهو يؤكد أن الحكاية ترمز بهذا إلى التأكيد على الكرم.

ونحن نمضي مع تريميرن في كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم» لنلتقي بحكاية «الخاتم العجيب» التي فقد فيها (أوتا) مدينته، ثم استردهما بفضل قطته، وذلك بطريقة شبيهة بالطريقة التي جلبت بها قطة ديك ويتنجتون الثروة والقوة له بصيدها الفئران.

وريتشار ويتنجتون الذي توفي عام ١٤٢٣، اختير عمدة للندن ثلاث مرات، الأولى من عام ١٣٩٧ إلى عام ١٣٩٨، والثانية من عام ١٤٠٦ إلى عام ١٤٠٧ وهو عام الطاعون، والثالثة من عام ١٤١٩ إلى عام ١٤٢٠. وتنسب إلى ديكه هذا أسطورة ترجع جذورها إلى أصول بعيدة جداً، ولم تعرف هذه الأسطورة قبل عام ١٦٠٥، حين ظهرت في شكل درامي، ثم في قالب شعري غنائي.

وتحكي الأسطورة أن ويتنجتون حين كان يعمل في خدمة التاجر اللندني فيتزوارن، أرسل قطته - وهي الشئ الوحيد الذي كان يمتلكه - ضمن بضائع التاجر، وحدث أن اشتراها ملك باربي - الذي كان قد أصيب بالطاعون بسبب الأرانب والجرذان - لقد اشتراها هذا الملك بمبلغ كبير، في الوقت الذي فر فيه ويتنجتون من بيت التاجر اللندني الذي كان يعمل عنده مساعد طاه، وذلك لسوء معاملة الطاهي له، واستقر في هولوواي. وبسماعه رنين أجراس كنيسة القديسة ماري في شارع تشيبسايد، يحس وكأنها تعزف لحناً لكلمات ترن في أذنيه تقول.

عد ثانية يا ويتنجتون
عد عمدة لوردا للندن.

فعاد ديك إلى بيت التاجر اللندنى ليبتسم له الحظ الذى جلبته له قطته لكن ترى ماذا فعلت قطة (أوتا)؟.. فلنستعرض حكاية الهاوسا لنقف على أوجه الشبه بين الحكايتين.

٥ - الخاتم العجيب:

تروى الحكاية أن امرأة كان لها ولدان، غادرا البيت يومًا ورحلا يجربان حظهما فى الحياة، ومع كل منهما ثلاث قطع من قماش. أما الابن الأكبر فقد اشترى بثمن ما باع عنزًا، بينما اشترى الابن الأصغر كلبًا ضامرًا. وحين عادا رحبت بهما الأم فى البداية، لكنها حين رأت ما أحضره ابنها الأصغر لعنته ووبخته على ذلك الكلب الضامر، وتباهى الابن الأكبر وسأل أمه: «أقادر هو على أن يفعل مثلما فعلت؟».

بعد فترة وجيزة تهيأ الأخوان للرحيل ثانية، وقد حمل الأكبر أربع قطع من قماش، بينما حمل الأصغر ثلاث قطع. ثم عادا بعد أن باع كل منهما ما معه، لكن الابن الأكبر جاء معه بثور، بينما جاء الأصغر بقط هزيل. وهنا غضبت الأم ولعنته، وتباهى الأكبر وقال: «أقادر هو أن يفعل مثلما فعلت». فقال الأصغر: «إننى أحتسب بما أفعله أجرًا عند الله».

ومرة ثالثة رحل الولدان للاتجار، وقد أخذ الكبير عشرة قطع من قماش، بينما أخذ الصغير ثلاثًا فقط. وحين عادا من الرحلة، كان مع الأكبر فتاتان. وكانتا فتاتين ناضجتين صالحتين للزواج، بينما كان مع الأصغر امرأة عجوز ذابلة، لها ثديان كفردتى حذاء طويل الرقبة. وكالعادة لعنته أمه، وتباهى أخوه عليه، فرد الأصغر قائلاً: «ولكنى أحتسب بهذا أجرًا عند الله».

والحقيقة أن هذه المرأة العجوز كانت ابنة ملك المدينة التى اعتاد الأخوان الذهاب إليها للاتجار. ولم يكن لهذا الملك ابن أو ابنة غيرها، وكانت قد أسرت فى أثناء أحد الحروب، وفقدها الملك، وها هو الابن الأصغر يعثر عليها.

وفى يوم من الأيام خرجت إلى السوق تبيع دقيقًا وماء، وهو طعام يحبه الهاوسا، حيث يخلطون الدقيق بالماء ويصنعون منهما شرابًا وخاصة فى أثناء الترحال. وكانت المرأة تنادى على بضاعتها قائلة: «معى فيورا.. معى فيورا». وتصادف أن جاء رجل من أهل مدينتها إلى مدينة الولدين ومر بالسوق، وسمعها تنادى على الفيورا، فقال لها: «هاتى يا امرأة». وحين قدمت إليه الفيورا، والتقت عيناه بعينيها عرفها وهتف «من؟ جيمبيا!.. لقد تم البحث عنك من مدينة لأخرى، ولكن لم يعثر عليك أحد». فقالت له: «إننى هنا، حيث اشترانى شاب، وأبقانى أسيرة لديه». فطلب منها أن تصحبه إلى سيدها ليراه.. ومضيا، حتى إذا ما وصلا إلى بيت سيدها طلبت منه أن ينتحى جانبًا حتى لا تسمع أمه شيئًا. ثم قدمته لابن مدينتها. فقال له الرجل: «لو وافقت، اتبع هذه المرأة. وامض إلى مدينتها، واذهب إلى أبيها ملك المدينة، فإنه سيدفع لك الفدية». فوافق الابن الأصغر وأخبر أمه بذلك، فقالت له: «آه.. اذهب أيها المنحوس.. وامض.. فإنهم هناك سيأخذون منك هذه الحيزبون المتهالكة». لكن الابن لم يبال بذلك، وعزم على الرحيل.

مضى الفتى والأمة تسير أمامه إلى أن بلغا مدينتها، فقصدا قصر الملك، وحين وصلا إلى باب القصر، كان أهل المدينة كلهم يصيحون متهللين: «لقد عادت جيمبيا.. لقد عادت جيمبيا». وفرح الملك بعودة ابنته، فأعد للفتى بيتًا، وقال له: إنه سينحر ثورًا إكرامًا له. فقال الفتى: «بل يكفى كبش».

ونصحت الأمة سيدها قائلة له: «لو قدم لك أبى مليون صدفة فارفض. ولو قدم لك ألف رأس من ماشية فارفض.. ولو قدم لك ألف حصان فارفض. ولو قدم لك مائة عبد فارفض.. إن الفدية التى يجب أن يقدمها لك خاتم صغير فى إصبعه، لأن ذلك الخاتم هو روح المدينة، وبه تستطيع أن تحكم هذه المدينة بكاملها». ورفض الشاب كل العروض التى عرضها الملك فدية لابنته، وأصر على الحصول على الخاتم الذى أشارت إليه الأمة. فقال الملك: «لو أعطيتك هذا الخاتم فسينهض أهل المدينة فى الحال ويطاردونك على الطريق ثم يقتلونك.. على كل حال، سأمنحك الخاتم. وسأعطيك فرسًا من أفراس الحرب يستطيع أن يسابق كل خيل المدينة. ها هو الخاتم، ضعه فى فمك وحالما تخرج من الباب ابدأ فى العدو».

كان الذهاب من هذه المدينة إلى مدينة الشاب يستغرق ثلاثين يوم، لكن الفرس بعدوه السريع يستطيع قطع المسافة فى يوم واحد. وبمجرد أن بدا الفتى فى بوابة المدينة حتى أعلن أهلها الإنذار، وأسرجوا خيولهم وعدوا خلف الفتى، وظلوا يعدون ويعدون، حتى إذا كانوا على وشك الإمساك به أفلت من بين أيديهم، وكان قد اقترب من بوابة مدينته فدخلها وخلفهم وراءها، فتوقفوا ولم يجرؤوا على دخولها، وعادوا أدراجهم.

حالما وصل الفتى إلى مدينته، ترجل عن فرسه، وما إن فعل ذلك حتى خر الحصان ميتًا، فقالت له أمه: «أرأيت؟.. لقد قلت لك إنك سيئ الحظ. هاهم قد أخذوا منك العجوز المعروقة، وحتى الفرس الذى أعطوه لك فى مقابلها، سقط ميتًا». وهنا قال أخوه الأكبر: «أقادر هو على أن يفعل مثلما أفعل؟». فأجاب الأصغر: «إننى أدخر الثروة عند الله». ثم غادر المدينة وراح يعيش تحت سقيفة فى الغابة.

كان الخاتم فى إصبعه. وحين رقد لينام سمع أصوات دمدمة وكأن الأرض تتحرك، لقد كانت المدينة قادمة إليه.

وحين طلع النهار ورأى مدينة كبيرة بأسوار وبيوت مسقوفة ونساء بلا عدد، راح واستدعى أمه، وخصص لها بيتًا، وبنى بيتًا للكلب الضامر والقط الهزيل، كما بنى بيتًا لأخيه.

وحدث بعد ذلك أن سمعت امرأة شريرة بهذه الأنباء، فأعلنت أنها لن تختار رجلاً غيره، فقال إنه يرغب فيها، وعاش معها وأعطاها كل ما تريد وما ترغب فيه أياً كانت تلك الرغبة.

وفى فجر أحد الأيام أخذت تبكى، وظلت تبكى وتبكى حتى شروق الشمس. وحين استفسر عن سبب بكائها، سألته «أحقًا أنك لا تحبنى؟»، فقال لها: «لم تقولين إنى لا أحبك؟»، فردت قائلة: «هنا الحاجز بينى وبينك. فلو أنك تحبنى لأعطيتنى هذا الخاتم أضعه فى إصبعى يومًا واحدا»، وحين أعطاها الخاتم أخذته وسلمته لعشيقها، حتى إذا أقبل الليل، تحركت المدينة واستقرت حول بيت عشيقها، وبقى الابن الأصغر مع كلبه الضامر وقطته الهزيل وأمه وأخيه الأكبر.

لقد حدث ذلك فى الليل، وحين أقبل الصباح ورأى الابن الأصغر ذلك أخذ يبكى، فسأله كلبه: «فيم بكاؤك؟»، فرد قائلاً «إنك ترى ما فعلته بى المرأة الشريرة». وسأله القط السؤال نفسه، فتلقى منه الرد نفسه. فقالا له: «لا تحزن هذا أمر يمكن علاجه. ألم تأت بنا ها هنا علّنا يومًا نرد لك معروفك معنا؟».

ورحل الكلب والقط إلى المدينة التى بها المرأة الشريرة فى محاولة لسرقة الخاتم منها. بيد أنهما وجدا خارج المدينة تمامًا نهرًا واسعًا حال دون وصولهما. فقال الكلب: «لا تحزن أيها القط.. إننى أستطيع العوم، فارتق ظهرى». وهكذا حمل الكلب القط فوق ظهره، حتى عبرا النهر، وكان ذلك عند مغرب الشمس. وهنا قال القط للكلب «اسمع أيها الكلب.. اذهب الآن إلى المدينة واستلب طعامًا املأ به معدتك حتى الشبع، ثم عد وقابلنى هنا».

ومضى الكلب إلى المدينة فأخذ يسرق من الطعام ويسرق حتى حصل منه على أكثر مما ينبغى، ثم قفل راجعًا ليلاقى القط عند حافة النهر الذى قال له: «عليك الآن أن تبقى هنا إلى أن أذهب إلى المدينة». وحين دخل أول بيت لقيه هناك، قتل ألف فأر، ثم ترك هذا البيت ودخل بيتًا آخر وقتل ألفًا ثانية، ثم دخل بيتًا ثالثًا وهكذا. وسمع الملك بهذا الخبر. وهو الملك الذى يحتفظ بالخاتم فى يده.. وقال: «أحضروا لى هذا القط ليقتل الفئران فى قصرى». وحين جئ به إلى القصر قتل ألف فأر.

وهنا أقبل عليه أمراء الفئران وقالوا له: «ما الجريمة التى ارتكبناها حتى تقتل منا كل هذا العدد؟»، فأجاب القط: «إن خاتم سيدى هنا فى حوزة ملك المدينة. وإذا لم تسرقوه وتحضروه لى، قتلت كل واحد منكم» .وبدأ أمراء الفئران ينفذون خطة وراء خطة. ولكنهم لم يحصلوا على الخاتم، فقال لهم «طالما أنكم لم تحضروا إلى الخاتم فتحملوا عاقبة فشلكم».

وراح يعمل القتل فى الفئران حتى قضى على خمسمائة منها فى التو والحين.

عندئذ قال أحد ملوك الفئران: «يجب أن نعترف الآن أن نوعنا لن يستطيع الحصول على الخاتم، والنوع الذى يمكن أن يقوم بهذا هو فئران الأسطح». وذهبت الفئران إلى بيت ملك فئران الأسطح وقالت له: «يا ملك فئران الأسطح .. إنك تعلم أى شر حاق بنا، فأصدر أمرك إلى شعبك بأن يسرقوا الخاتم من أجلنا حتى نتخلص من المصير الذى ينتظرنا». واستجاب ملك فئران الأسطح لهذه الرغبة وأعلن أن الأمر فى منتهى البساطة.

تعود ملك المدينة أن ينام والخاتم فى فمه طوال الليل. وجاء فئران الأسطح وبدأوا البحث فى الكوخ، فلم يجدوه، وأخيراً تسلقوا السرير. وكان الملك نائماً وفمه مفتوحًا، وحدث أن تدحرج الخاتم من فم الملك وسقط بالقرب منه. وفى الحال التقطه أحد الفئران، وعض آخر لسان الملك حتى يستيقظ وحين استيقظ، أخذ يتحسس حوله حتى استيقظت المرأة الشريرة وسألته «ماذا حدث؟»، فقال لها: «عض فأر لسانى». فقالت: «وهل أخذ الخاتم؟». فتحسس الملك حوله وقال: «لا.. لا.. سوف نبحث عنه فى الصباح».

وهكذا حمل ملك فئران الأسطح الخاتم إلى القط، فوضعه فى فمه وعاد إلى الكلب، فحمله الكلب فوق ظهره، وعبرا النهر وعادا إلى البيت.. وهنا قال القط: «كف عن بكائك يا مولاى. لقد كان عملاً سهلاً انظر.. ها هو الخاتم».

وحين استيقظ فى الصباح التالى، رأى المدينة قد ارتدت إليه، أما حين طلع النهار على المرأة الشريرة وجدت أنها بلا مدينة وكذلك عشيقها.

قالت له: «الله يلعنك.. لو أنك ألقيت بإنسان سيئ الحظ فى قدر من زيت لخرج منها خالى الوفاض، بينما يجد المحظوظ من يشترى منه الماء حتى عند شواطئ النيجر».

حول بنية المثل

تأليف : آلان دنـــــــدس
ترجمة : د. خطرى عــرابى

لقد استهوت دراسة الأمثال العديد من الدارسين، ويبدو ذلك واضحًا من الدراسات الكثيرة التى كرست للمثل(١) . وقد مالت معظم دراسات الأمثال إلى أن تكون تاريخية من ناحية التحليل، حيث انحصر الهدف الأساسى فى اكتشاف أصول الأمثال عند الشعوب ذات اللغات التى تنتمى إلى أسرة لغوية واحدة، بالإضافة إلى اقتراح الأمكنة والأزمنة الخاصة بنشأة الأمثال الفردية.

وقد حدث تغيير فى الاتجاه مع بداية القرن العشرين فى دراسة الأمثال دراسة أدبية(٢) . ويعود الفضل فى ذلك إلى أثر العلوم الاجتماعية حيث جرت دراسات مفصلة عن المضمون الذى تدور حوله الأمثال الخاصة(٣) . وقد كانت هناك اقتراحات مؤداها: أنه لابد أن تكون هناك قوانين ومبادئ تحكم مسألة اتخاذ القرار بشأن ذكر مثل معين عوضًا عن الآخر، أو عدم ذكر أى مثل على الإطلاق(٤) .

أما بالنسبة إلى تحليل المحتوى فكانت هناك محاولات تضمين أو إقران محتوى المثل مع الطابع القومى واستنباط نظرة العالم من الأمثال(٥) .

أما فى مجال الفولكلور فقد كان هناك عدد من الاستخدامات العملية للأمثال، والاختبارات المنطقية المجراة على الأمثال كانت بمثابة المحاولة لقياس القدرات الذهنية المختلفة، حيث أجريت هذه الاختبارات على مجموعة من الأفراد الذين أدلى إليهم بمثل معين ثم تم سؤالهم عن اختيار أكثر الأمثال تماثلاً للمثل المدلَى إليهم (من ضمن خمسة أمثال) .

وهناك نوع آخر من الاختبارات فى شأن الأمثال يفيد فى كونها وسائل تشخيصية فى تحديد انفصام فى الشخصية المحتملة، حيث إن هذه الاختبارات تعتمد على أن المفصومين غير قادرين على فهم الأمثال المجازية؛ لأن الاستعارة هى بيان أولى(٦). وعلى الرغم من العناية التى حظى بها المثل فإن المثير للدهشة أن ندرك أن المثل لم يتم تفسيره أو تحديده بشكل مناسب.

وقد استهل آرثر تايلور كتابه الشائق عن الأمثال بهذه العبارة: «إن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير» وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة «ماء» بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سئل آرثر عن هذه العبارة المتشائمة لاحظ تايلور حينئذ أن كتابه بجملته يمثل تعريفًا للمثل(٧). **وقد قال ب.جـ وتنج** وهو دارس أولى للمثل إنه من المستحيل الإدلاء بتفسير موجز للمثل، خاصة إذا كان هذا المثل متضمنًا فى عبارة. وعلاوة على ذلك ذهب إلى القول بأن تعريف الأمثال لسنا بحاجة إليه ولحسن الحظ فليس فى الواقع تعريف ضرورى أو لازم بما أن كلاً منا يعلم فحوى أو معنى أو مغزى المثل(٨).

ومع إقرارنا جميعاً بإدراك ماهية المثل فإنه يبدو من الصعب تصديق عدم إمكانية أى أحد منا من التفوه بالمثل بشكل صحيح. وإننى أقر أن تعريف المثل أمر ضرورى لأى بحث ودراسة عن الأمثال، سواء أكان بحثاً تاريخياً فى شأن مثل واحد معين أم بحثاً له طابع قومى نابع من ثقافة واحدة.

وقد يبدو من الأفضل تفسير المثل على ضوء بنيته؛ فالتعاريف الوظيفية البحتة غير ملائمة على عكس الأشكال الأخرى من الأدب الشعبى التى تتقاسم الوظائف نفسها.

والكثير من التعاريف الوظيفية للأمثال تراعى مجمل الموقف. وقد تتضمن أنواع أخرى من الأدب الشعبى المعايير الوظيفية نفسها.

وليس المراد من ذلك التقليل من شأن الفائدة الأساسية للاعتبارات الوظيفية ولكن المراد من ذلك التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل)، بل يدور حول معنى المثل.

والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنيوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى، وعلى ذلك ينبغى ـــ كلما أمكن ـــ تحليل بنية الأمثال بشكل محدد.

تتعلق جميع العقبات النظرية الملازمة للتحليل البنيوى بالمثل، وهذه العقبات تتضمن: طبيعة الهيكل الأساسى، أو الوحدات البنيوية الدنيا.

والسؤال المهم يدور حول إمكان تجزئة الوحدات المتصلة ببعضها بشكل له مدلول. والأمر المثير للجدل الحتمى يدور عما إذا كانت وحدات التحليل متضمنة فى المعلومات (حقيقة الله)، أم أنها بمثابة أداة تعليمية ذاتية موجودة فى عقلية المحلل (جلا جلا)(٩).

والميزة الكبرى فى استخدام الأمثال عن الحكايات الشعبية أو الأقوال المأثورة تعود إلى البساطة النسبية للأمثال. ومن المهم التعامل مع التساؤلات النظرية الحرجة الخاصة بالتحليل البنيوى، وذلك من خلال التركيز على مثال واحد بسيط وليس على قول مأثور مركب.

وقد كانت فى الماضى العديد من المناقشات التى اهتمت ببنية المثل؛ ففى عام ١٩٤٧ حاولت كيمرل Kimmerle تصنيف المقولات الشعبية الحاوية على أمثال، ومع ذلك فإن رؤيتها كانت مرتبطة بالصيغة اللغوية التركيبية ولكن كل المصنفات السبعة عشر التى قامت بعملها ليست وثيقة الصلة بالمثل واستخدامه؛ للاختلافات النحوية مثل: وجود اسم أو صفة أو مفعول به مباشر مما يدل على أن تحليلها كان سطحياً أكثر من كونه عميقاً (١٠).

ونظراً لأن الأمثال تتكون من كلمات، فلابد وأن تكون هناك بنية لغوية فى ذلك، والسؤال يدور حول ما إذا كانت هناك نماذج لبنية الفولكلوريات على غرار التركيب اللغوى(١١).

قد تنشب إحدى العقبات من جراء محاولة عزل البُنى الفولكلورية التى قد توضح وظيفة الأمثال أو أثرها، أو شكل المثل، أو رسالة المثل، أو الصيغة الشكلية التركيبية (١٢). ومثال على ذلك : يبدو لنا أن هناك عدداً لاحصر له من الصيغ التركيبية والهيكلية للأمثال؛ فيوجد مثلاً:

«أفضل ـــ من ـــ» بمعنى

Better Late **Than** Never

التأخير فى الذهاب خير من عدم، أو:

Better Safe **Than** Sorry

أفضل أن تؤمن نفسك خير من الندم

Better Bend Than Break

أفضل أن تنثنى من أن تكسر.

وهناك صيغ أخرى للأمثال تتضمن الصيغة:

«ال ـــ هو ـــ» « A ___ is a ___ »

بمعنى: A bargain is a bargain

الاتفاق اتفاق

«أو ـــ ـــ أبداً ـــ» «___ (S)never ___ ___»

بمعنى: Barking dogs never bite

«الكلاب التى تعوى لا تعض». «كثير الكلام لا ينجز»

أو «ـــ أو ـــ» «___or___»

بمعنى: do or die

افعل أو مت .

وأسلوب وللر Weller في صياغة المثل:

«ــــ قال ال ــــ(كما هو ــــ) (ــــ as he) ــــsaid the»

بمعنى (I see said the blind man as he picked up his hammer and saw)

«قال الأعمى: أنا أرى وأنا أهم بالطرق بمطرقتى».(١٣)

إن صيغ الأمثال تبدو مستقلة عن شكلها، وأقل استقلالاً عن وظيفتها :

(التأخير خير من عدم الإتيان) لا يعنى نفس معنى المثل الإيطالي.

«أفضل أن يكون الفأر في فم القطة من رجل يكون في أيدى محامي».

"Better a mouse in the mouth of a cat than a man in the hands of a lawyer"

ولا بد أن تكون هناك عمومية للرسالة ذات المعنى الخاصة بالمثلين، فالمثل الأول يشار إليه بالحرف (أ) الذى يبدو أنه أفضل من الثانى (ب)، ولكن رسالتى المثلين مختلفتان تماماً، ففى المثل الثانى نجد أن المثل يحث الفرد على عدم اللجوء إلى محامٍ، بينما يحث المثل الأول على الذهاب حتى لو كان متأخراً، وبما أن عدم الذهاب لا يماثل الذهاب فى المعنى، فإن الرسالة تبدو مختلفة من حيث الصيغة الكلية.

وقد لاحظ كوزى Qusi أن الرسالة لا ترتبط مع الصورة الخاصة بالمثل، وهذا يعنى أن الرسالة نفسها يمكن التعبير عنها بأشكال مختلفة فإن المثل:

"Who is bitten by a snake fears even a rope."

«الذى لدغ من الثعبان يخاف حتى من الحبل»

هو يماثل من حيث المدلول المثل الفرنسى:

"A scalded cat fears even cold water"

«القطة التى تعرضت للسخونة تخاف حتى من الماء البارد»

ولكن كلا المثلين مماثلان لرسالة المثل اليونانى:

Who ever is burned on hot squash blows on the cold yogurt

«اللى يتلسع من الشربة ينفخ فى الزبادى»

فالشكل مختلف لكن الرسالة لم تختلف. والمثل التركى:

"You can't make a stallion out of a donkey by cropping its ears"

«لا يمكنك تحويل الحمار إلى حصان بشدّ أو دانه»

والمثل التالى له رسالة المثل السابق نفسها:

"You can't make a silk purse out of a sow's ear"

«لا يمكنك صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير»

ما هو الأمر الذى يجب علينا إجراء تحليل بنيوى له ؟

هل هو الشكل ؟ أم الصيغة؟ ذلك أن المثل (لا يمكن صنع ـ من ـ) يبدو مختلفاً عن أى مثل آخر.

وأنا أعتقد أن الصيغة فى هذا المثل هى التى تختلف وليس الشكل. والأشكال المختلفة تماثل فى اختلافها اختلاف **حكايات آرنى تومسون** Arne Thompson . والمهم هنا أن الاختلافات فى محتوى المثل لا تعنى بالضرورة وجود اختلافات متلازمة فى البنَى(١٤).

وهناك محاولة حديثة وطموحة للتعرف على طبيعة الأمثال من خلال التركيز على المحتوى أكثر من الشكل، وقد اقترح جـ.ب ملنر ١٩٦٩ أن الأمثال يمكن تعريفها بأنها مقولات تقليدية تحوى بنية مكونة من أربعة أجزاء(١٥).

وطبقاً لافتراض ملنر فإن الأجزاء الأربعة هى الوحدات الصغرى للمثل مجتمعة فى جزئين هما الوحدات الكبرى ، التى تماثل وتوازن كل

منهما الأخرى ، حيث يطلق على النصف الأول الافتتاحى للمثل «الرأس» ، بينما يطلق على النصف الثانى «الذيل».

وقد قام ملنر بفحص كل كلمة على حدة أو مجموعة الكلمات المؤلفة لربع المثل مع تحديد ما لهذه الكلمات من قيمة موجبة أو

سالبة ، فعلى سبيل المثال نجد المثل : «بمجرد نضجه يتعفن soon ripesoon rotten» يصاغ على ضوء القيم السالبة والموجبة لملنر كالآتى:

وهذا يعنى أن رأس المثل ذو قيمة موجبة Soon Rotten Soon Ripe.

وقد أدعى ملنر بأن نصفى المثل قد يكون لكليهما قيمة موجبة كما فى القول "Soon ripe" بمجرد نضجه «أو قد يكون لهما قيمة سالبة ، أو قد يكون لأحدهما قيمة سالبة والآخر موجبة . وذلك كما فى القول "Soon Rootten" ، وإذا كان كلا النصفين له قيمة موجبة أو له قيمة سالبة فإن قيمة هذا النصف موجبة ، ولكن إذا كان الجزءان مختلفين فإن إجمالى كل جزء له قيمة سالبة؛ ومن هذا المبدأ فإن أى مثل يتكون من رأس موجب أو سالب متبوع بذيل موجب أو سالب.

ومع إرساء هذا التنظيم يتمكن ملنر من تصنيف أى مثل إلى أى من ست عشرة فئة تدرج بدورها فى أربعة مستويات رئيسية، حيث يتكون كل مستوى من أربعة مستويات فرعية. المستوى(أ) له رأس موجب وذيل سالب، المستوى (ب) له رأس سالب وذيل موجب، المستوى (جـ) له رأس موجب وذيل موجب، المستوى (د) له رأس سالب وذيل سالب.

وعلى ضوء كل مستوى رئيسى هناك أربعة أساليب مختلفة لصياغة مؤخرة المثل؛ فعلى سبيل المثال فإن المستوى (أ) قد يكون واحداً من أربعة أجزاء، أما المستويات الثلاثة الأخرى فتنقسم بدورها إلى مستويات فرعية(ملنر١٩٦٩) .

ولسوء الحظ هناك عقبات كثيرة وقفت أمام تصنيف ملنر، ومع ذلك فإن هذه العقبات لن تقلل من شأن حداثة تحليلة، ويرجع سبب العقبات إلى أن تحليل ملنر ليس له هدف آخر غير التصنيف. ولم يتضح حتى الآن الهدف من إدراج المثل تحت أى من الفئات الستة عشر الخاصة بتحليل ملنر.

وتطرأ عقبة أخرى من افتراض ملنر للأولوية المنطقية للبنية الرباعية الأجزاء الخاصة بالمثل، فمن منطلق هذا الافتراض ظن ملنر أن أى مثل لا يتكون من أربعة أجزاء لن يكتب له البقاء على قيد الحياة أو الاستمرار فى الوجود. وقد قال إنه من المحتمل أن تكون الأمثال الحالية المؤلفة من ثلاثة أجزاء أو جزئين أو جزء واحد كانت فى الأصل السابق مكونة من أربعة أجزاء وقد اختزلت على مر السنين (ملنر ١٩٦٩).

وقوله هذا لا يمثل رغبة فى ترك البيانات التجريبية التى لا تتوافق مع النظرية، ولكنه مجرد محاولة افتراض حدوث تطور أو عدم تطور للمثل(١٦) ويتمثل دليل ملنر فى أن البنية رباعية الأجزاء قد تكون متعلقة بالمنديلا* Mandala، ومع ذلك فهناك عقبات نظرية. ويتمثل أحد الحلول التى توصل إليها ملنر فى الطبيعة الذاتية للقيم الموجبة والسالبة للأجزاء الأربعة، حيث تمكن من إجراء تحليلين متناقضين للمثل نفسه:

"Rolling stones gather no moss"

معناه «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب»

ويتطلب التفسيران الاسكتلندى و الإنجليزى لمعنى هذا المثل تقسيمات مختلفة؛ ففى انجلترا نجد الأحجار المشار إليها كائنة فى الغدير وهذه الأحجار نادراً ما تتحرك، أما الطحالب فترمز إلى الثراء والرخاء، وعلى ذلك فهذه صياغة ملنر للمعنى الإنجليزى للمثل:

Rolling Stones

Gather no moss

أما فى اسكتلندا فترمز الأحجار إلى الأحجار الأسطوانية المتدحرجة، مثل هذه الأحجار لا يجب أن تتوقف عن الحركة وإلا ستنمو عليها الطحالب. وفى السياق الاسكتلندى (الرأس له قيمة موجبة) Rolling Stones (الذيل له قيمة موجبة) Gather no moss، ومع أن المثل يتكون من البنية رباعية الأجزاء فإن المعانى الإنجليزية والاسكتلندية تتضمن نماذج (موجبة وسالبة) مختلفة. ويتساءل أحدنا : هل يتمكن بمفرده من توزيع القيم الموجبة والسالبة على كلمات المثل دون الرجوع إلينا ـ نحن المتخصصين؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن المرء لن يتمكن على ضوء تفسير المثل من إجراء هذا التقييم بمجرد النظر أو الاطلاع على نص المثل.

ولكن ملنر لا يرى الذاتية** فى بعض من أمثلته الأخرى، ومثال على ذلك صاغ ملنر التحليل التالى للمثل:

"England has mild winters, but hard summers"

«انجلترا بها شتاء معتدل وصيف شديد»

(الرأس له قيمة موجبة) England has mild winters

(الذيل له قيمة سالبة) but hard summers

وقد صنف ملنر هذا المثل تحت المستوى (جـ) رأس موجب، وذيل سالب ، ومع ذلك فيبدو لى أن أحدنا قد يدعى أن كلمة win-ters يجب أن يكون لها قيمة سالبة لا موجبة، والأمر هنا لا يتعلق بخطأ ملنر فى التقييم، ولكنه كان ضحية التحليل البالغ الدقة.

ومهما يكن من أمر الوحدات البنيوية للمثل فلا يمكن تفسيرها مستقلة عن علاقتها بباقى كلمات المثل، ويكمن خطأ ملنر فى محاولته فرض قيم موجبة أو سالبة على كل جزء من أجزاء المثل، وكأن الأجزاء الثلاثة الأخرى غير موجودة، وقد قال ملنر: «إن كل كلمة من كلمتى جزء المثل لها قيمة مستقلة تؤثر على الكلمة الأخرى فى الجزء نفسه، ولكنها لا تؤثر على كلمات الجزء الآخر». ووجهة نظرى هنا أنه لن يتمكن أحدنا من إدراك الهلالة البنيوية «الشتاء» فى المثل دون اعتبار كلمة «الصيف» فى الحسبان. والواضح أن كلاً من الشتاء والصيف فى تضاد، وبالتالى فكلمة الصيف تعطى للشتاء معنى فى المثل.

وفى رأيى هناك فجوة أساسية فى تحليل ملنر، وسواء أكان أى منا يفضل التحليل الإحلالى أم التركيبى Paradigmatic or syntagmatic*** فلن يتمكن أحد من تحليل العنصر التركيبى مع الاستبعاد التام من الترتيب التركيبى لباقى كلمات المثل.

وعلى ضوء أسلوبى فى تناول بنية المثل أفترض أن هناك علاقة وثيقة بين بنية المثل وبنية اللغز، وليس هناك أدنى شك فى وجود اختلافات توظيفية بين النوعين، وعلى الرغم من ذلك فإننى أعتقد أن هناك أوجه تشابه كثيرة؛ ففى المقام الأول يعتمد كل من المثل واللغز على طريقة التعليق على الموضوع(١٧). ذلك أن المثل أو اللغز القصير يتكون من عنصر وصفى واحد؛ أى: وحدة واحدة مؤلفة من موضوع واحد وتعليق واحد. ومن الصحيح أنه فى مجال اللغز يتم تخمين العنصر الوصفى بينما فى المثل يدلى المتكلم بالعنصر الوصفى قولاً إلى المخاطب، وهذه هى إحدى الاختلافات الأساسية بين المثل واللغز.

وقد أشار بعض الدارسين إلى التماثل بين المثل واللغز مدعين أنه: إذا كان الاختلاف الوحيد يكمن فى تخمين العنصر الوصفى للغز، فهذا لا يمثل اختلافاً بنيوياً(١٨) لكننى أعتقد أن هذا بمثابة اختلاف بنيوى وخاصة فى مجال الألغاز المتعارضة؛ حيث تمثل الإجابة عن اللغز الحل للتعارض الظاهرى. وفى الأمثال المتعارضة فإن التعارض يظل، عادة، بلا حل. أما فى الألغاز المتعارضة فإن الحل يلغى التعارض، والسبب فى ذلك يكمن فى أن تعارضات الألغاز تمثل تعارضات وهمية pretended، أما فى الأمثال المتعارضة فالتعارض حقيقى ولذلك فإنه من الصعب حله.

وقد لاحظ بعض الفولكلوريين التماثل فى بناء الأمثال والألغاز، فالفولكلورى الروسى سوكولوف sokolov قد ذكر مثلاً:

"nothing hurts it, but it groans all the time"

«لم يمسه أحد ولكنه دائم الشكوى»

فإذا كان هذا النص مستخدماً على أنه مثل فسيشير ذلك إلى المنافق أو الشحاذ،ولكن إذا ما استخدم النص على أنه لغز فالنص يشير إلى الخنزير، ومع ذلك فلم يكن سوكولوف على حق حين ادعى أن التغيير الطفيف فى إلقاء المثل يجعل منه لغزاً، ولكن من الواضح أن الإيقاع ليس هو العامل الأساسى ويتعلق الأمر بدلاً من ذلك بالسياق الذى يسرد فيه النص، فإذا كان النص يهدف إلى الإشارة إلى شخص المخاطب فإنه قد يطرح النص على هيئة سؤال مع استخدام الإلقاء الاستجوابى فى السرد، والسياق يحدد شكل الإلقاء والتمييز بين النوع، والإيقاع يمثل سمة متلازمة ودليلاً على النوع، ولكنه لا يمثل سبب النوع. والوجود المزدوج للنص (مثل أو لغز) غير شائع، ففى المثال (البورمى) نجد هذه الظاهرة نفسها فالنص «الذى لا يعرف مكانه يسعى إليه، أما العارف لمكانه فينقب عنه ويأكله»****

"The one who does not know about it may walk over it: the one who knows about it will dig it up and eat it.

فإذا اعتبرنا ذلك النص لغزاً ستكون الإجابة عنه ثمرة «البطاطس»، أما إذا صيغت هذه الجملة على أنها مثل فإن هذه الجملة ستقال فى مواقف كثيرة مختلفة، حين يجهل أحدنا مكان شئ ثمين، وهو فى متناول يده.

ومع إمكانية صياغة النصوص فى أمثال أو ألغاز فليس هناك ما يدعو للدهشة عند معرفة وجود تماثل بين بنية الأمثال فى المجتمعات المتحضرة تقل أو تندر، وتقل معها أيضاً الألغاز؛ ففى شمال وجنوب منطقة الهنود الأمريكان نجد القليل من الأمثال والألغاز لأن وجود أحدهما يتسبب فى وجود الآخر، وكما لا توجد هناك ألغاز غير متعارضة فلا توجد أمثال غير متعارضة كذلك.

فهذه الأمثال التى تحتوى على عنصر وصفى واحد مثل (النقود تتحدث) mony talks، يعد مثلاً غير متعارض مع ملاحظة أن الحد الأدنى من بنية المثل فى شكل عنصر وصفى واحد، ومن الممكن صياغة المثل فى كلمة واحدة أو كلمتين، وهناك تعبيرات من كلمة واحدة فى أحاديث الشعوب ولكنها ليست بأمثال(١٩).

وقبل أن نخوض فى طبيعة الأمثال المتعارضة يجب أولاً أن نعتبر المثل على النحو الذى وصفه به اللغوى: «كينث بايك» Kanneth pike بالسمات المتعارضة المحددة، وإن الوحدات الفرعية sub units والوحدات الأساسية allo units تمثل مزيجاً من السمات المتعارضة والتحديدية، ومثال على ذلك فإن الفونيم (p) كما هو واضح عند نطق كلمتى pit(حفرة) و tip (بقشيش) يتقاسمان سماتٍ فى حركة النطق، ولكنهما يختلفان فى الزفير، والحرف (p) فى اللغة الفرنسية حيث (p) لاتنطق. وإننى لا أعنى هنا بتمييز التعارض اللغوى فى اللغويات، وإنما أذكر ذلك فقط لاستخدامه فى تحليل بنية المثل. وإننى أعتقد أن الأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة

تتكون من سمات متعارضة ومتشابهة، وبعض الأمثال لها سمات تحديدية identificational ، والبعض الآخر له سمات متعارضة contrastive، والبعض الثالث له مزيج من السمات المتعارضة والتحديدية.

والسبب فى إشارتى هنا للأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة يتمثل فى أن المثل ذا العنصر الوصفى الواحد يعد غير متعارض، ومن الأمثال الإنجليزية ذات العنصر الوصفى الواحد: « النقود تتحدث، Money talks أو القوى المتضادة تتجاذب "opposites at- tract" والمثل : «الوقت يطير، time flies .

ولا يمكن القول بأن الأمثال ذات العنصر الواحد تتماثل مع الأمثال ذات العناصر المتعددة، ومع ذلك فهذا التماثل وارد؛ وعليه يجب أن يوضع فى الاعتبار عند أى تفسير للمثل.

لابد أن أطرح هنا مسألة المجاز أو الاستعارة وعلاقتها ببنية المثل، ففى التحليل السابق لبنية اللغز أشرت إلى أن الألغاز غير المتعارضة قد تكون حرفية أو مجازية (1963 Gorges66 # Dundes)*****.

وبتعبير آخر يمكننا القول: **إن بنية اللغز لا تعتمد على كون اللغز يفهم حرفياً أو ذا طبيعة مجازية. وينطبق الأمر كذلك على الأمثال.**

ومن الأمثال الإنجليزية الحرفية:

«الأمانة أفضل سياسة، honesty is the best policy

والمثل: «الزبون دائماً على حق، the custumer is always right

والمثل: «الاستعجال يؤدى إلى الضياع، haste makes waste «فى العجلة الندامة،

والمثل: «الفضيلة فى حد ذاتها ثواب، virtue is its own reward

والمثل: «الخبرة أفضل معلم، experience is the best teacher

والمثل: «الكتمان هو أفضل جانب من جوانب الشجاعة، discretion is the better part of valor

وقد يفضل بعض الباحثين إطلاق مصطلح آخر على الأمثال الحرفية، بمعنى حكمة a phorism، ويبدو أن الأمثال الحرفية تماثل الأمثال المجازية، فإذا نحن تصورنا محوراً يمثل أحد طرفيه السمات التحديدية والآخر يمثل السمات المتعارضة، فإن المثل المتساوى equationalـ كما قلت من قبل وأطلقت عليه هذا الاسم ـ يقع بالقرب من الطرف التحديدى(٢٠).

فإذا كان التساوى يتضمن التحديد كما فى المثل: «الاتفاق اتفاق، a bargain is a bargain

أو المثل :الشغل شغل: business is business.

أو المثل: العيال يظلون عيالاً boys will be boys «العيال عيال».

وبصفة عامة، فإن الأمثال المتساوية على النحو: A=B أمثال محددة، وليست متعارضة. ومن أمثلة الأمثال المتساوية: Time is money seeing is blieving

أما الأمثال على الشكل: He who A is B. هذا الذى (أ) يكون (ب)،

فهذا الشكل يعد تحويلاً transformatis للمعادلة A=B.

وهذا المثل "He who laughs last laughs best" المهم اللّى يضحك فى الآخر

فهذا المثل يتضمن أن الضحك آخراً = الضحك الأفضل.

وبالمثل، فإن المثل: "He who hesitates is lost"

«الذى يتردد يضيع، نجد فيه أن التردد= الضياع.

وكذلك الأمثال ذات الصيغة. "Where there is life there is hope" أينما توجد حياة يوجد أمل، فيتضمن أن الحياة= أمل life= hope.

والمثل: "Where there is smoke there is fire" لا يوجد دخان من غير نار، فالدخان = نار.

والمثل: "Where there is a will there is a way" مادام يوجد تصميم يوجد حل . فالتصميم = طريق أو حل.

وفى المثلين الصغيرين، نجد تعادلاً بين السبب والمسبب، ففى المثال الأول يتضمن الدخان وجود مصدره أو مسببه وهو النار، وفى الثانى نجد التصميم يقود حتماً إلى وجود حل. وسواء أكان السبب يساوى المسبب أم المسبب يساوى السبب فإن الشكل المتساوى للمثل لا يزال قائماً.

وهناك تحول آخر فى التركيب المتساوى يتكون من مجموعة من عنصرين وصفيين أو أكثر، حيث تتصل هذه العناصر بتكرار اللفظ "Many men many minds" كلما كثرت الرجال كثرت العقول.

والمثل : First come first served «الذى يأتى أولاً يُخدم أولاً» .

وإننى أعتقد أنه من الممكن كتابة هذه المجموعات فى شكل تعادلى طبيعى دون فقد المعنى: Many Men = Many minds .

وعادة نجد الكلمة الأولى من الجزئين "Many, Many" هى مجموعات غير متعارضة، وذلك أيضاً مثل المثل: Monkey see Monkey do ، «اللى يشوفه يقلده» .

والمثل: Coffee boiled is coffee spoiled «القهوة لما تغلى تفسد» .

والمثل: a friend in need is a friend indeed «الصديق صديق فى الشدة» .

(الصديق فى الشدة هو الصديق الحقيقى) .

والمثل: "handsome is as handsome does" المهذب يسلك سلوك المهذبين.

والمثل: a penny saved ` penny earned لو حافظت على القرش كأنك كسبته .

والمثل: out of sight out of mind «البعيد عن العين بعيد عن العقل» .

وهناك أمثلة أكثر ارتباطاً ببعض كالمثل: عش وتعلم Live and learn .

والمثل: عيش وخلى غيرك يعيش Live and let live .

والمثل: Love them and leave them لا تتركهم وأنت على خلاف معهم «حبهم ودعهم» .

لنعد الآن إلى الأمثلة المتعارضة، حيث نجد عدداً من الأشكال المختلفة للتعارض، وأحدها هو النفى[٢١] فإن النفى ينكر التحديد فى المعادلة:

"Two wrongs do not make right" إن خطأين ينفيان وجود الصح» .

وعلى ذلك، فإن الصيغة الأساسية: ب لا تساوى (أ)؛ أى: أن (٢) لا تساوى (١)، وكذلك الخطأ لا يساوى الصح. والمثل: "One Swallow does not make a summer" لما تشوف طائر خطاف واحد لا يعنى وجود الصيف، «معناه» يجب ألاّ يندفع المرء فى الاستنتاج إلاّ بعد التأكد؛ «فالتعارض هنا كائن بين طائر الخطاف والصيف؛ وذلك لأن الكثير من هذه الطيور يشير إلى قدوم الصيف، ولهذا فإن الواحد من هذه الطيور يتعارض مع الكمية.

وإننى أقترح أن تكون الأمثال جميعها مؤسسة على الصيغة: (أ) أقل من (ب) أو (أ) أكبر من (ب)، وهذا يعنى أن الأمثال جميعها ذات الصيغة المألوفة:

_____ Better _____ Than _____ أفضل _____ من _____ يعد مثلاً تعارضياً.

والمثل: hindsight is better than foresight «الرؤية للخلف أفضل من الرؤية للأمام»[٢٢] .

وتتضمن معظم الأمثال المقارنة على التعارض، حيث إن المقارنة تحدث عند السمات المتماثلة أو المتشابهة للمثل، أمّا التعارض فيحدث عند وجود اختلافات فى جزئى المثل، وهذه أمثلة على كون (أ) أكبر من (ب): "his eyes are bigger than his belly" «عيناه أكبر من بطنه» .

والمثل: "fingers were made before forks" «الأصابع خلقت قبل الشوك» .

وعند فحص طبيعة أوجه التعارض فى الأمثال ينبغى علينا أن نلحظ وجود بعض التوازى بين أنواع التعارضات فى الألغاز المتعارضة، وفى دراسات سابقة أوضحنا ثلاثة أنواع من التعارض فى الألغاز الإنجليزية:

التعارض السبىء: causal contradictive .

التعارض الحارم: .privational contradictive .

التعارض التضادى: .antithetical contradictive .

ويمكن التعبير عن كل من الأنواع الثلاثة بالنفى أو بالإيجاب، وبالتالى فإن التعارض التضادى فى الألغاز يأتى من الأمثال التى تكون فيها: A # B ، A = B ، وفى الأمثال التى فيها أ لا تساوى ب، والتى تمثل المزيد من السمات التحديدية والتعارضية أو عن طريق التأكد A = B أو A = C حيث B لا تساوى (C) .

والتعارض التضادى قد يشابه المكمل فى النظرية اللغوية فى حين يكون لديك A لا يمكن أن يكون لديك (B) والعكس.

وعندما يأتى الحرف (p) فى أول الكلمة الإنجليزية تنطق P allophone ، أما إذا أتى الحرف (p) فى آخر الكلمة فإنه لا ينطق، ولا تنطق الحرف (P) فى آخر الكلمة إلاّ للتشديد على الحرف كما فى كلمة: stop حين تقال للص.

يبدو أن هناك بعض الأمثال يمكن أن توضح هذا التوزيع المتمم مثل:

You can't have your cake and eat it too, if you have your cake, you obviously can't have eaten it. if you eat it, then you no longer have it.

لا يمكنك أن تأكل الكيكة وتملكها فى الوقت نفسه، فلو أنك تملك الكيكة فمن المؤكد أنك لا يمكن أن تأكلها، ولو أنك أكلتها فإنك لم تعد مالكها(٢٣).

فإن التعبير having your cake قاصر على التعبير eaten it، وهذا الشكل للمثل المتعارض له قدم يرجع إلى السومرية Sumer، وبالنظر إلى النص السومرى التالى (Kramer 1995): the poor man is better dead than alive «موت الفقير أفضل من حياته».

if he has bread, he has no salt «فلو حصل على الخبز فإنه لا يملك الملح».

if he has salt, he has no bread «ولو حصل على الملح فلن يكون لديه خبز».

if he has meat, he has no lamb «ولو حصل على اللحم فلن يكون لديه خروف».

if he has a lamb, he has no meet «ولو حصل على الخروف فإنه لا يملك اللحم».

أى أن الحصول على اللحم «مذبوحاً» والحصول على الخروف «حياً» من المستحيل تماماً كما لو كان الفقير يملك كيكة ويأكلها فى الوقت نفسه.

وهناك مثال سومرى آخر: "Who builds like a lord lives like slave".

الذى يبنى مثل الملك يعيش كعبد: Who builds like slave, lives like a lord والذى يبنى مثل العبد يعيش كالملك(٢٤).

وعلى ذلك، فإن البناء كالملوك، والعيش كالملوك، لا يتحققان معًا فى الوقت نفسه وهو ما يسمى بـ التوزيع المتمم Complementary destribution.

وهذا التوزيع المتمم يتحقق إذا كان هناك تنويه صريح بالنفى، وفى المثل العالمى المعروف:

Once the cat is away the mice will play «فى غياب القط تلعب الفئران (غاب القط العب يافار)».

وهذا هو التعارض بين الحضور والغياب علاوة على التناقض الواضح بين القط والفئران. فحين تغيب القطط تحضر الفئران، وعلى ذلك فإن القطط والفئران تبعاً للمثل بينهما توزيع متمم، ولا يمكن لهما أن يحضرا معاً أو يغيبا معاً، ومع ذلك فمن الممكن أن يكون هناك تعارض دون وجود للنفى الصريح. ومن الشائع أن يأتى التعارض من خلال النفى الواضح، وضرورى أن نعرف أن النفى لا يقتصر على الفعل كما فى المثل (أ) # (ب) وكل من (أ)، (ب) قد يكون له قيمة سالبة.

وبهذا الصدد سلك ملنر المسار الصحيح حين حاول إخفاء القيم الموجبة والسالبة على العناصر المؤلفة للأمثال، ومع ذلك أود أن أوضح أن النفى أكثر صراحة ووضوحاً؛ ولذلك فإننا لسنا بحاجة إلى استخدام القيم الموضوعية لتحديد ما إذا كان النفى يمثل عاملاً أو عنصراً.

وبالنظر إلى المثل: "no news is good news" عدم وجود أخبار يعنى الأخبار جيدة؛ وهنا يتوافر النفى فى العنصر الأول من المثل "no"، وهناك تعارض بين أن عدم وجود الأخبار يمثل أخباراً جيدة فى الوقت نفسه؛ ولكن من الواضح أن غياب الأخبار قد يكون أخباراً جيدة كما فى مثل القط والفئران حيث الغياب = الحضور. ومن الواضح أن النفى يتواجد عادة فى العنصر الوصفى الأخير من الأمثال المتعددة العناصر ومثال ذلك:

"Rolling stones gather no moss" «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب»، فإن النفى متضمن فى الكلمة "no moss" مع أن النفى متسبب عن العنصر الوصفى الأول "rolling" فإذا نحن أمعنا الفكر فى المثل: "stones which gather no moss".

أى أن حركة الدحرجة هى التى تحكم أمر جمع الطحالب؛ وذلك لأن الحجر المتدحرج لا يمكنه جمع أى طحلب، وإذا أمكن للحجر أن يجمع طحالب فلن يكون ذلك متدحرجاً.

نلاحظ أن هذا التحليل يغض النظر عن كون جمع الطحالب فعلاً جيداً أم رديئاً. أى أن تركيب المثل مستقل عن المعنى نوعاً ما، مع أن هناك دائمًا معانى ضمنية أو صريحة لأية بنية. وفى هذا المعنى نفسه فإن النباح فى المثل: «Barking dogs never bite»: «الكلاب النابحة لا تعض أبداً» يحول دون العض، ومع أن المثل مفهوم مجازاً فهو صحيح بالفعل، لأنه يستحيل على أى كلب أن ينبح ويعض فى الوقت نفسه، وعلى ذلك فإن النباح والعض لهما توزيع متمم بما أنها أنشطة مقتصرة على التبادل MUTUALY، وقد يسعى أحدنا إلى التعميم فى التسليم بوجود نموذج صياغى: - أبداً - حيث وجود العنصر الأول يعنى غياب العنصر الأخير فإن الملاحظة هى التى تمنع الوعاء من الغليان فى المثل: a watched pot never boils.

وكذلك، فإن تعدد الطهاة يفسد الشربة «too many cooks spoil the broth»(******).

وكذلك، فإن الوفاة هى التى تحول دون رواية القصص: «Dead men tell no tales، الأموات لا يحكون حكايات[٢٥].

وهناك أمثلة أخرى للأمثال المتعارضة تحوى تعارضات مماثلة لتعارضات الألغاز، ففى المثل:

«A straight stick is crooked in the water، العصاة المستقيمة تبدو منثنية فى الماء. وهناك مثل ألمانى خاص بهذا المعنى: he who rules must hear and be deaf, see and be blind الذى يحكم يجب أن يسمع ويبدو أصم، ويرى ويبدو أعمى. فإن الرؤية والعمى يعيدان إلى ذاكرتنا التعارض المعروف فى بنية الألغاز. What has eyes and can't seeالذى له عيون لا يرى. والإجابة عن هذا اللغز هى ثمرة البطاطس «a potato».

وهناك أمثال مماثلة لذلك من حيث التعارض الخاص حيث يُنفى جزء منطقى أو صفة للمادة كما فى المثل: The mob has many heads and no brains، فالرعاع لهم رءوس كثيرة ولا عقول لهم، وهذا يمثل اللغز القائل: it has a head but can' t think.

وهناك أمثال تحوى تناقضات وهمية؛ حيث يتم فيها نفى آثار منطقية، وهناك عدد كبير من الأمثال اللاتعارضية، حيث A فيها بسبب B كما فى المثال: Practice makes perfect الممارسة تؤدى إلى الكمال. وفى المثال: فى العجلة الندامة. haste makes waste والمثل: familiarity breeds contempt (الألفة تؤدى إلى المهانة)، والجانب الأمثل أن يتوازى الأثر فيه مع السبب، كما فى المثال: as you saw so shall you read كما تزرع تحصد.

ومع ذلك ففى الأمثال وهمية التعارض، فإن السبب يعد من المحال. ولذلك، فهو منفى كما فى المثل: you can lead a horse to water, but you can't make him drink تستطيع أن تلزمه بالشرب. فإذا قاد أحدنا حصاناً إلى الماء فمن المتوقع أن يشرب الحصان أو أن يجبره أحد على الشرب، والتعارض هنا يكمن فى التناقض بين ما يمكن فعله ولا يمكن فعله تماماً كما فى اللغز الواضح:

What goes the stream and drinks and doesn't drink? ماالشيئان اللذان يذهبان إلى الجدول، ويشرب أحدهما ولا يشرب الآخر؟ والإجابة البقرة والجرس. cow and bell. وهناك أمثال أخرى متعارضة: you can't make a silk purse out of a sow's ear لا تستطيع صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير.

والمثل: one can't be in two places at the same time لا يمكن أن يكون الفرد فى مكانين فى وقت واحد.

والمثل: You can't get blood from a turnip لا يمكن الحصول على الدم من الشلجم «اللفت».

وفى هذه الأمثال وغيرها نلاحظ أن A لا تنتج أو تؤدى إلى B.

وهناك أيضاً شكل آخر من التعارض الوهمى للأمثال حيث يحدث الأثر الطبيعى قبل السبب، ففى هذه الأمثال التى تقلب أو تعكس reverse الأولوية الزمنية الطبيعية للحدث A و B، كما فى المثل: Don't lock the barn door after the horse has been stolen. لا تغلق باب الحظيرة بعد سرقة الحصان.

والمثل: .Don't count your chicken before they are hatched لا تحص الدجاج بعد ذبحه.

والمثل: catch the bear before you sell its skin أمسك الدب قبل بيع جلده.

وفى محاولة للتمييز بين الطابع التعارضى والتحديدى للأمثال؛ أو التمييز بين الأمثال المتعارضة واللامتعارضة، يجب أن نضع فى الاعتبار أن الأمثال جميعها لا تندرج تحت فئة واحدة، وكما قيل سابقًا فإن بعض الأمثال لها سمات تعارضية وتحديدية فى الوقت نفسه. وقد لاحظ ذلك Wester Marck ويستر مارك منذ عدة سنوات من خلال بعض الأمثال التى تتضمن توكيدين متوازيين، بينما نجد فى بعضها الآخر تعارضاً وتضاداً. حيث ذهب إلى القول بأن الموضوعات قد تتعارض، والتوقعات قد تتعارض، أو قد تتعارض التوقعات والموضوعات معاً، وإننى أتفق مع ويسترمارك على ملاحظاته باستثناء تفضيلى استخدام المصطلحين topic الرأس، أو comment التعليق بدلاً من استخدام Subjects الموضوعات و predicates التوقعات.

كما أننى أؤكد على افتراضه أن السمات المتعارضة والمتوازية قد تتواجد فى المثل نفسه، كما أود التشديد على أن ظاهرة السمات المتعارضة والتحديدية المتزامنة قد تكون خاصية من خواص الأمثال التابعة لمختلف الثقافات، ولعل أكثر الوسائل شيوعًا لبناء التعارض فى الأمثال يتمثل فى استخدام جزئين متعارضين فى الدلالة على المعنى كما فى الكلمات:

وينبغى أن ندرك أن هذه القائمة على سبيل المثال لا الحصر، كما يجب أن نلاحظ أنه لا تتفوق صفة على أخرى: ففى المثال ١ مقابل ٢ يشار أحياناً إلى (١) وأحياناً إلى (٢) والذى لا يذكر يفهم ضمنياً. ومثال على ذلك، أن A قد تكون أكبر من ٢ B فى كثير من الأمثال مثل: one (A) better than two (B).

والمثل: one hour's sleep before midnight is better than two after.

ساعة نوم قبل منتصف الليل أفضل من ساعتين بعده.

وكما فى المثل: two heads are better than one رأسان مفكران أفضل من رأس واحدة. حيث A two أفضل من A one، وقد تكون (١) مساوية لـ (٢) كما فى المثل:

a bird in the hand is worth two in the bush عصفور فى اليد خير من اثنين فى الغابة. ففى هذا المثل، نجد أن التعارض بين الشيء المملوك فى اليد، وما هو غير مملوك فى اليد يوازن التفوق العددى. وفى الأمثال الاحتمالية، نجد أن التعارض الواحد بين السبب والأثر يتضح من خلال استخدام صفتين من الصفات المتعارضة كما فى المثال:

a little spark kindles a great fire. معظم النار من مستصغر الشرر.

مقابل

One	واحد	two	اثنين
few	قليل	many	كثير
young	صغير	old	كبير
old	قديم	new	جديد
little	قليل	great	عظيم
near	قريب	far	بعيد
weak	ضعيف	strong	قوى
worst	أسوأ	best	أحسن
easy	سهل	difficult	صعب
always	دائماً	never	أبداً
good	حسن	bad	سيء
Black	أسود	white	أبيض
befor	قبل	after	بعد
today	اليوم	tomorrow	غداً

فإن التعارض هنا ليس فقط بين الشرر والنار ولكن بين الصغر والكبر، هذا التعارض نفسه متوافر فى المثال: great oaks from acoran is grow شجر البلوط ينمو من بذرة البلوط، ونقيضان آخران من الصفات كما فى المثل: a black hen will lay a white egg. الفرخة السوداء تضع بيضة بيضاء.

وتتضمن بعض الأمثال سمات متعارضة وغير متعارضة كما فى المثال:

the longest way round is the shortest way found، أطول الطرق المستديرة هو أقصر الطرق المتاحة.

فهناك معادلة تتضمن خاصية تحديدية، ولكن هذه المعادلة تتضمن أن الأطول يساوى الأقصر، وهما فى الواقع أمران متعارضان، كما فى المثال:

one man's meat is another man's poison.

اللحمة التى يأكلها رجل ما تعد سمًا بالنسبة للآخر حيث اللحم (الحياة) يساوى (السم الوفاة)، أو فى المثل: on ounce of prevention is worth a pound of cure أوقية من الوقاية أفضل من رطل علاج حيث الأوقية هنا تساوى الرطل. ومثل آخر هو: easy coming easy going اللى ييجى بالساهل يروح بالساهل؛ حيث التعارض بين يأتى ويروح. ولكن كلاً من التعبيرين easy يمثل التحديد. هذا النوع من المزيج يتواجد فى المثل: win a few lose a few اكسب قليلاً واخسر قليلاً. من الممكن لأحدنا أن يدعى أن هذه الأمثال لا تتضمن فقط التعارض بين الجزءين المتعارضين للمثل (Coming going winning losing)؛ ولكن التعارض أيضاً يتمثل فى التجديد والتضاد فى المثل نفسه. وفى الأمثال المتعددة التوصيف نجد أن الموضوعات والتعليقات متعارضة كما فى المثل: (the spirit is willing but the flesh is weak) الروح ذات عزيمة ولكن الجسد ضعيف، (العين بصيرة واليد قصيرة).

(الجسد flesh الروح spirit)

(ضعيف weak عزيمة willing)

وكما فى المثل: united we stand, divided we fall نقف متحدين ونقع منفصلين.

وهناك تعارض بين:

(انفصال divided وحدة united)

(تسقط fall تقف stand).

والمثال: man proposes and God desposes العبد فى التفكير والرب فى التدبير.

حيث التعارض بين: God و man.

desposes و proposes.

والمثل: last hired first fired الذى يعين آخر يرفد أولاً.

وهنا التعارض بين:

آخر وأول، ومثبت ومرفود.

وكما فى المثل: here today gone tomorrow النهاردة تجده غداً لا تجده.

حيث التعارض هنا بين:

absent present

الغياب و الحضور

وكما فى المثل: penny wise and pound foolish قليل من الحكمة ولا كثير من الغباوة.

حيث التعارض هنا بين:

pound penny

foolish wise

وكما فى المثل: many are called but few are chosen يستدعى الكثير ويُختار القليل.

ومن الواضح أن الكثير many تتناقض مع القليل few.

وأن الاستدعاء called يناقض التصفية chosen.

ومن هذا تتضح لنا الاستمرارية من اللاتعارض إلى التعارض. فمن الممكن أن يكون لأحدنا أمثال ذات بُنى حيث الموضوعات توازى التعليقات ولا تتناقض معها كما فى المثل: Many men many minds كلما كثرت الرجال كثرت العقول.

والمثال: first come first served الذى يأتى أولاً يخدم أولاً.

ومن الممكن أن يكون لدينا سلسلة من الموضوعات والتعليقات المتوازية، أو التحديدية (المحددة) لعنصر التعارض الأخير من المثل كما فى المثل:

الذى يأتى بسهولة يذهب بسهولة easy come easy go.

وكما فى المثل: last hired first fired الذى يوظف آخراً يرفد أولاً.

حيث التعارض هنا بين الموضوع والتعليق، وإحدى أمثلة التناقضات الواضحة تتمثل فى الفرق أو الاختلاف فى الأمثال كما فى: live and learn عش وتعلم. (اللى يعيش ياما يشوف).

والأمثال على الشكل do or die افعل أو مت.

فليس هناك تعارض بين العيش والتعلم. وعلى النقيض، فإنه لكى تعيش يجب أن تتعلم؛ أى أن العيش يساوى التعلم، ولكن الفعل والموت نقيضان، أى أنه إذا لم يفعل المرء فإنه سيموت، وإذا مات المرء فلا يمكن الفعل، وهذا الأمر ينطبق على: sink or swim اغرق أو عم.

أو فى المثل: put up or shut up افتح أو أغلق.

أو المثل: publish or perish انشرها أو تقضى عليها.

وفى الأمثلة ذات البنية التبادلية، فإن المصطلحات تكون فى توزيع متمم، وكما أشرنا من قبل فإن التوزيع المتمم يمثل إحدى الأشكال القوية للتعارض.

ومجمل القول إن المثل يبدو كما لو كان إعلاناً تقليدياً اقتراحياً يتكون على الأقل من عنصر وصفى واحد، مؤلف من موضوع وتعليق، وهذا يعنى أن الأمثال يجب أن تحوى كلمتين على الأقل، إذ إن الأمثال التى تحوى عنصراً وصفياً واحداً ليس فيها تعارض، أما الأمثال التى تحوى عنصرين أو أكثر فقد تكون متعارضة أو غير متعارضة مثل: like father like son «من شابه أباه فما ظلم».

مثل الأب مثل ابنه الذى يمثل غير المتعارضة، أما المثل: Man works from sun to sun but women's work is never done يعمل الرجل من شروق الشمس إلى غروبها أمّا النساء فعملهن لا ينتهى. وهذا المثل متعدد العناصر الوصفية المتعارضة:

man women

. finite work endless work

والأمثال اللامتعارضة تؤكد على وجود السمات التحديدية فى شكل معادلة أو سلسلة من المصطلحات المتماثلة فى المعنى. أمّا الأمثال المتعارضة فهى تؤكد على وجود سمات متعارضة فى شكل النفى أو مجموعة من المصطلحات مرئية فى توزيع متمم، وبعض الأمثال تحوى سمات متعارضة وتحديدية identificational، والطريقة فى إحداث التعارض فى الأمثال تتماثل مع طريقة إحداث التعارض فى الألغاز.

ومع أن التعارض فى الألغاز ينتهى بالإجابة، فإن تعارض الأمثال هو يمثل فى حد ذاته الإجابة، ويظل التعارض قائماً دون حل. وهذا التحليل يتطلب منا اختباره من الناحية النظرية تبعاً للثقافات المختلفة، وحيث يمثل نوعاً ثقافياً من الفولكلور[٢٦].

فهل الأمثال الخاصة بجميع الثقافات لها أنواع بنية الأمثال نفسها؟ ومثال لذلك، ما الثقافات التى تتكون لها الأمثال المتساوية من كميات متماثلة كما فى المثل: enough is enough. وهل جميع الثقافات التى لها أمثال تحوى أجزاءً متعارضة تعبر عن الزمن والكمية، ويبدو أن دراستنا السابقة مؤسسة على عينة محدودة من الأمثال، ولذلك، فإن التحليل المتعمق للأمثال الخاصة بالثقافات الإفريقية والآسيوية سيتطلب منا مراجعة للتمييزات المذكورة، وفى الغالب ولحكم كون الأمثال تعبيرات تقليدية يتعين على الدارسين دراستها بمنطقية ووفقاً للقواعد والأصول. ومع ذلك، فمن المشجع أن نجد تأكيداً على أهمية البنية المتعارضة للأمثال كما فى التفسيرين المشهورين للأمثال، على ضوء افتراض Servantes **سيرفانتس** الذى يرى أن الأمثال تمثل عبارات قصيرة مستخلصة

من تجربة طويلة، وكذلك على ضوء التفسير الجيد المنسوب إلى Lord Russel لورد رسل الذى يرى أن الأمثال تمثل حكمة الكثير وفطنة القليل.

الهوامش:

١ - انظر: Bonser بنسر، و Stephens ستيفن ١٩٣٠، و Moll ١٩٥٨ فى شأن المدخل إلى دراسة الأمثال.

٢ - انظر: Kuusi كيوزى ١٩٥٧ بشأن الدراسات الحديثة للأمثال.

٣ - انظر: Hain هين ١٩٥١ كمثال على الدراسات الميدانية للأمثال.

٤ - انظر: Arewa أريوا و dundes وِدندس ١٩٦٤ غير شأن الحديث عن المثل وفقًا لقواعد التخاطب.

٥ - انظر: Raymond ريموند ١٩٥٤ فى الحوار عن الطابع المحلى للأمثال. وانظر: Chimkin شمكن، وسانجوان Sanjuan ١٩٥٣ عن المنظور العالمى للأمثال.

٦ - انظر Gorham جرهام ١٩٥٦، Elmore واليمور ١٩٥٧ فى صعوبة تفسير الاستعارة، حيث إن الاستعارة قد تتعلق ببعض أشكال عدم القدرة على الكلام. انظر: Yakobson ياكوبسون و Haile ١٩٠٦. وانظر: Baugmaratn ١٩٥٢ للاستخدام للأمثال.

٧- تايلور Taylor، وملاحظة البروفيسور تايلور كانت بمثابة التواصل الشخصى مع الكاتب.

٨ - Whiting ١٩٠٢ قام بعمل دراسة عن التفسيرات السابقة للأمثال، لأن تفسيره الخاص يفتقد الكثير كما فى المثل: it's usually short, but need not be, it is usually true but need not be.

«إنه عادة مبتور حين لا نحتاج إليه، وكذلك فإنه عادة صحيح حين لا نحتاج إليه». انظر: Witing ١٩٣٢، وقد اقترح وتنج ضرورة تمييز الأمثال الحقيقية من الجمل المثلية أو ما يسمى بالكنايات الشعبية، ومع ذلك فإننى أتفق معه على ضرورة تمييز المقارنات المثلية من التشبيهات الشعبية، والتى تبدو غير متساوية، إذ إن المثل: Love is blind «مراية الحب عميا»، «الحب أعمى»، لا يماثل فى المعنى: as blind as love أعمى الحب، وفى نفس هذا المعنى فإن التشبيه الشعبى as blind as bat «أعمى كالخفاش»، لا يماثل: a Bat is blind الخفاش أعمى.

٩ - انظر: Dundes دندس ١٩٦٤ للنقاش حول حقيقة الإله إزاء الدجل والشعوذة، من حيث حقيقة البنية فى الفولكلور.

١٠ - Kimmerle كيمرل ١٩٤٧، إننى أعتقد أن بحث نعوم تشومسكى عن البنية العميقة فى مقابل البنية السطحية يماثل تشبيه فرويد للمحتوى الكامن (اللاشعور) والمحتوى الظاهر (الشعور). وفى نفس هذا المجال حاول ليفى شتراوس Levi Strrauss التمييز بين البنية الرئيسية والبنية الفرعية. وانظر: Dundes ١٩٦٨ للبحث فى هذه النقطة. أمّا تشومسكى، ويونج وليفى شتراوس فقد كانوا يرون العالم فى شكل التركيب العميق والهيكل التعارضى الثنائى.

١١ - بشأن الحوار حول التمييز بين البنية الفولكلورية والبنية اللغوية. انظر Georges و Dundes ١٩٦٣.

١٢ - وقد قام كيوزى Kuusi بالتمييز بين هذه السمات الثلاث للأمثال.

١٣ - ومن حيث البنية الثلاثية الأجزاء لوليارزم wellerism فإن الجزء الثالث يبدو اختياريًا وليس إلزاميًا. وعلى هذا فمن الممكن صياغة المثل الوليارزمى على شكل: قال ال.. وانظر: تايلور ١٩٦٢، ومع ذلك فإن هذا الجزء الثالث موجود، حيث إن الجزء الأول هو الذى يلقى الضوء على المعنى الضمنى للجزء الثالث.

١٤ - للدراسة الخاصة بالتمييز بين البنية الرئيسية والفرعية انظر: Dundes ١٩٦٨.

١٥ - مثال قصير على تصميم ملنر ١٩٦٩، ومثال مكتمل لملنر ١٩٦٩.

١٦ - انظر: دندس حول الوضع النظرى لهذه النقطة.

(*) - المنديلا Mandala رمز الكون عند الهندوز والبوذيين بخاصة، وهى دائرة تطوق مربعًا، وعلى كل من جانبيها رمز إله. انظر: المورد Mandala ص 555 (المترجم).

(**) - ومعناها هنا، فى السياق «أن كل فرد يستطيع أن يفسر المثل بذاته». (المترجم).

(***) - المصطلحان من علوم اللغة، ومعناهما يتطلب إيضاحًا موجزًا. فالأول صفة من syntigm وهو مرادف تقريبى لكلمة تركيب.. ويستخدم فى لغات أوروبية كثيرة مرادفًا للمصطلح الإنجليزى phrase الذى شاعت ترجمته بالعبارة.. ومعنى ذلك هو «الجمع بين وحدتين دلاليتين»... وأما الثانى فهو صفة من paradigm ولكنه ينقل معنى التشكيلات التعريفية (الصرفية) أو الإعرابية من الكلمة إلى الجملة، أى أن الصفة تشير إلى إمكان إحلال كلمة فى عبارة ما وقواعد ذلك الإحلال.

لمزيد من التفصيل عن المصطلحين انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة - الدكتور محمد عنانى ص١١١ وما بعدها (المترجم).

١٧ - انظر: دندس للحوار حول بنية الموضوع وبنية التعليق.

١٨ ـ أحد هؤلاء الدارسين هو Charles تشارلز سكوت ١٩٦١ ص ١٢٤، وهذا النقد أيضاً وارد عند سكوت ١٩٦٥، وقد تناول ناثورست Nathorst هذا النقد نفسه.

(****) ـ وهذا المثل يشبه المثل المصرى الذى يُضرب فى مطاردة المنية للإنسان «من جرى جرت وراه وجابته، ومن لبد جت لبدته فى طريقها» (المترجم).

١٩ ـ وهذا يقود إلى نقطتين خاصتين بتحليل ملدر فى المقام الأول، فإذا كان المثل «النقود تتحدث Money Talks» موثوق فى صحته فيجب علينا افتراض أن هذا التعبير جزء من مثل كبير رباعى الأجزاء. ومن الممكن القول إن هناك أمثالاً لها بنية رباعية الأجزاء، لكن من الخطأ اعتبار أن هناك أمثالاً لها بنية واحدة. فالوحدة الأساسية للأمثال تبدو لى فى بنائها الخاص فى الموضوع والتعليق، أما البنية رباعية الأجزاء فتبدو مضاعفة للبنية الأساسية. وفى المقام الثانى الذى يتعلق بما أسماه ملدر الأمثال الأحادية، فإننى أشك فى وجود أمثال تحتوى على كلمة واحدة، فإن المثل الذى أتى به ملدر، هو تصور غير حقيقى، وإذا كان هناك حقاً أمثال أحادية فإننى أود الاطلاع على بعض منها.

(*****) قام المؤلف بالاشتراك مع جورجس بإجراء بحث بنيوى عن الألغاز فى الكتاب نفسه، والمترجم بصدد ترجمته الآن.

٢٠ ـ Dundes 1962.

٢١ ـ علاقة النفى بالمعادلة ليست واضحة تماماً، ففى الحكايات الشعبية لاحظ بروب ١٩٥٨ أن الأمر قد يكون له دور «الحظر» كما فى المثل: «Keep your eyes closed، خلى عينك مغلقة، فهذا يمثل الأمر أما النفى ففى المقولة: don't open your eyes.

وإننى أجد هذه الصعوبة نفسها فى تفسير عدم انزاف الحكايات الهندو أمريكية «الطوفان قد يحدث على أثر وجود قدر كبير من الماء ومساحة صغيرة من الأرض».. انظر: Dundes 1946. وبالمثل فإن التعارض فى الأمثال قد يتوافر من خلال التأكد أو النفى فإن دور النفى فى البنية الفولكلورية يجب أن يخضع لدراسة مستقلة أخرى.

٢٢ ـ ومعناه: «اعمل حساب للمستخبى» «المترجم».

٢٣ ـ المثل يعنى باختصار أنك لا تستطيع أن تجمع بين ملكك للكيكة وأكلها فى الوقت نفسه. فإذا أكلتها فأنت لست مالكها. وإن ملكتها فإنك لست آكلها. «المترجم».

٢٤ ـ كريمر Kramer ١٩٦٩، ملدر ١٩٦٩، قد أعطيا عدداً من الأمثال ينعكس فيه ترتيب الكلمات فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثانى كما فى المثل: Those who speak don't know, الذين يتكلمون لا يعرفون، Those who know don't speak الذين يعرفون لا يتكلمون ولذلك فقد اقترح الصيغة (ب) - (أ)، (أ) - (ب) الشائعة الاستخدام وخاصة فى الأمثال الإفريقية والصينية.

(******) وهذا يشبه المثل الشعبى «المركب اللى لها ريسين تغرق» (المترجم).

٢٥ ـ والعامل الأساسى يبدو حاسماً فى الأمثال المتساوية ففى المثل: The early bird catches the worm الطائر المبكر يصطاد الدودة فإن التبكير هنا = الدودة، وفى المثل: a new Broom Sweeps clean المكنسة الجديدة تنظف أفضل. فإن الجدة هنا = النظافة.

٢٦ – انظر: دندس ١٩٦٥، Bodker وبودكير ١٩٦٥ فى دراسة مفهوم النمط Oicotype.

آلان دندس

هو أستاذ للأنثروبولوجيا والفولكلور، زميل فى الرابطة الأمريكية للأنثروبولوجيا، وعضو مدى الحياة فى الجمعية الأمريكية. أصدر مجموعة مقالات شهيرة حول دراسة الفولكلور سنة ١٩٦٥، وأسهم فى كتاب المعرفة، وفى دائرة المعارف البريطانية، وفى عدد كبير من الدوريات المتخصصة فى الفولكلور والأنثروبولوجيا.

لعب دوراً رائداً فى تأكيد «الفولكلور بوصفه علماً، وإن عده فرعاً من الأنثروبولوجيا الثقافية، وله كثير من الأعمال المهمة فى هذا المجال.

وهذا المقال الذى قمنا بترجمته ضمن مجموعة مقالات جمعها دندس فى كتاب:

Analytic Essays in Folklore.

وقد نشر الكتاب ضمن سلسلة «دراسات فى الفولكلور».

Studies in Folklore.

التى أسسها Dorson دورسون، وقد طبع الكتاب سنة ١٩٧٩م.

وهذا المقال بعنوان «On the structure of the proverp».

ويقع فى ست عشرة صفحة من ص ١٠٣ إلى ص ١١٩.

موالد مصر*

تأليف: جى دبليو. ماكفرسون
تقديم: إ. إ. إيفانز. بريتشارد
ترجمة: إبراهيم كامل أحمد

﴿ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَىٰ بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ... ﴾

(سورة البقرة، آية ٦١)

إهداء

إلى صاحب الفضيلة السيد أحمد مراد البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية نقيب الأشراف.

تصدير

لقد خالف صديقى القديم الرائد ماكفرسون العرف حين طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه عن الموالد المصرية، فالتلميذ لا يكتب تصديراً لكتابات أستاذه؛ فما أعلمه عن موالد مصر قد تعلمته منه، ولم يتعلم هو منى شيئاً وقد عرفنى هو عليها، وكثيرة هى الأمسيات الممتعة التى أمضيتها معه فى زيارة أضرحة رجال الله فى القاهرة وجوارها فى وقت المهرجانات السنوية التى تقام تكريماً لهم . ولكونى باحثاً فى علم الأنثروبولوجيا[١]، فإن هذه الزيارات كانت ذات فائدة كبيرة، وكذلك متعة؛ لأن الرائد ماكفرسون جذب انتباهى إلى كثير ما كنت لألحظه لو كنت بمفردى، وشرح الكثير الذى ما كنت لأفهمه من خلال قراءة الكتب.

ولابد أن تلفت نظر الباحث فى علم الأنثروبولوجيا، فى الحال ، أوجه التشابه الجوهرية بين الموالد المصرية والأعياد الدينية للشعوب الأخرى. لهذا السبب أتصور أن المؤلف طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه، وللسبب نفسه قبلت شرف القيام بذلك. فقد أملت أن أقوم فى التصدير بعمل تحليل مقارن

* G. W. Mcpherson, The Moulids of Egypet,1942.

للأعياد الدينية. ولكن هذه الدراسة لابد أن تنتظر الآن لوقت أكثر ملاءمة، وعندما يتم الشروع فيها فإن كتاب الرائد ماكفرسون عن الموالد المصرية سيكون واحداً من مصادرها الرئيسية. ومثل هذا المشروع يحتاج ، على أية حال، إلى فراغ واستخدام للمكتبة، بينما لابد أن أكتب هذا التصدير وأنا فى دورية على الحدود الحبشية ليس لدى وقت فراغ كما أنى بعيد عن المكتبة.

يمكن، على أية حال، أن أؤكد حقيقة ذات أهمية كبيرة يبرزها الرائد ماكفرسون فى كتابه. وحين أقول يبرزها فى كتابه فأنا حقاً أظلمه لأنها موضوع الكتاب الرئيسى؛ فهو يقول - وأنا أتفق معه - إن المولد لا يمكن أن يكون مجرد احتفال (طقس) دينى، فهو لابد أن يكون له جانب دنيوى. فالرياضات والألعاب والمسارح وتمثيليات خيال الظل وأكشاك القهوة والجعة والحلوى والمطاعم ولقاء الأصدقاء والغناء والرقص والضحك كلها، بالقدر نفسه، جزء من المولد مثلها مثل المواكب الدينية وزيارات أضرحة الأولياء والصلوات فى المساجد. فالجانب الدنيوى والمبهج من الاحتفالات الدينية جزء ضرورى فى كل الأعياد الدينية الشعبية، وما من عقيدة تحيا فى قلوب شعب بمقدورها أن تبقى بدون أعيادها. وإذا انفصلت الأعياد عن الشعائر الدينية فذلك لأن الأعياد تعمر أكثر من الشعائر. وقد قال المفكر الحاذق.. باريتو pareto: إن فى تاريخ الشعوب غالباً ما تتغير الأسباب المبررة لإقامة الأعياد بينما الأعياد نفسها تظهر تغيراً ملحوظاً من عصر إلى عصر.

لقد لاحظت مراراً - وكذلك لاحظ كل دارس لأساليب معيشة الشعوب البدائية الحقيقة نفسها - أن فى إفريقيا الوسطى لا يمكن أن يقام احتفال دينى ذو أهمية تذكر من غير وليمة. فلابد أن يكون هناك الكثير من الطعام والشراب، ولابد أن تكون اللحوم من نوع لا يتاح أكله يومياً. وتقام احتفالات قليلة جداً بدون غناء ورقص. ولكثرة ارتباط الغناء والرقص بالاحتفالات الدينية فقد عرف «ماريت»،[٢] Marett إحدى الخصائص الأساسية للديانات البدائية عندما أبدى ملاحظته «أن الشعوب البسيطة ترقص ديانتها بدلاً من صياغتها فى عقيدة لاهوتية»، وتكون احتفالات الأديان دائماً يوم عطلة وعيد - وأنا أتحدث عن الشعوب البدائية لأنى قضيت سنوات كثيرة فى دراستهم، ولكن ما قد كتبته عنهم فى هذا الخصوص قد يكتب على حد سواء عن الديانات الكبرى للشعوب المتحضرة أو عن ديانات شعوب أوربا والشرق.

وتنزع احتفالات الأديان دوماً إلى الاختلاط بأنشطة دنيوية واحتفالية. وتجمع الاحتفالات الدنيوية الناس معاً، وتجعل المناسبة لا تنسى فى حياتهم. . فالإنسان يتذكر ما استمتع به. وتزود شعائر الأديان الاحتفالات بغرض ومركز تتحرك حوله. وتمنع الاحتفالات الجانب الدينى من أن يصبح شعيرة حرفية مظهرية لا حياة ولا روح فيها يؤديها قلة من الأشخاص لهم مصلحة محلية أو اهتمام آخر قاصر على فئة بعينها يجعلهم يحافظون عليها، بينما تمنع الشعائر الدينية الاحتفالات من أن تصير تجمعات اجتماعية بلا صيغة تفتقر إلى الانساق وشخصية خاصة بها هى وحدها التى تمكنها من أن تبقى وتدوم. فخيطا الدين والدنيا مجدولان معاً، وأولئك الذين يحاولون الاحتفاظ بأحدهما ونبذ الآخر يبدون حكمة قليلة النفع.

هذا هو رأى الرائد ماكفرسون الرئيسى الذى يجادل بسببه، ولكن رغم أنه حاول الهجوم بجسارة على التزمت الدينى والبيروقراطية (تحكم موظفى الدولة وتزمتهم) التافهة والتى تسعى لحظر الجانب الدنيوى لموالد مصر، إلا أن كتابه ليس جدلياً على الإطلاق. إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ ولذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للمستشرق لين[٣] . لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم لما يقرب من نصف قرن.

إ.إ. إيفانز - بريتشارد

١ نوفمبر ١٩٤٠

مقدمة

لقد أمضى الكاتب[٤] أكثر من نصف حياة طويلة فى مصر، ويشكر الله[٥] على منحه مثل هذا الامتياز، وقد كان حلمه منذ صباه المبكر أن يعيش فى القاهرة - ليس بوصفها مركزاً يريحه ويعرفه بقدر المستطاع عن الأماكن والشعوب واللغات حول البحر المتوسط - ولكن بصفة خاصة فى وادى النيل. لقد وجد القاهرة كنزاً لا يفنى من الإثارة والبهجة، وحتى عندما كان يهيم على وجهه وحيداً يستكشف حتى يتوه، كان يعرف أن أى عربجى أو حمار أو أى شخص يمكن أن يوصله أو يدله على الطريق إلى مكان مشهور كحدائق الأزبكية أو كوبرى قصر النيل. كان محظوظاً، أيضاً، لوقوعه

فى أيد أمينة أثناء أسبوعه الأول، ويشعر بالامتنان لكرم الضيافة خاصة لأسرة وزير الصحة الحالى حامد بك محمود وأسرة الدكتور إبراهيم زكى كاشف حيث أمضى فى منازلهما فى الريف والمدينة أوقاتًا ممتعة مفيدة بصورة رائعة، ولأسرة المرحوم المفتى الشيخ محمد غيث الذى جال معه لشهور فى صعيد مصر.

وقد منحه عمله المدنى، والعسكرى أيضًا فى السنوات الأخيرة، مقدرة خاصة على التجول فى أى مكان واكتساب ألفة كانت مستحيلة مع ناس وأماكن غريبة. هكذا كان الحال بصفة خاصة فى سنة ١٩١٩، سنة الاضطرابات الخطيرة والسنوات القليلة التى تلتها عندما استلزمت رتبته العسكرية المزدوجة البريطانية والمصرية ووظيفته باعتباره مأمور ضبط ـ نوع من كبير المحققين على رأس الشرطة السرية ـ الدخول المتكرر إلى جوف القصور والأكواخ وحتى فى بعض الأوقات النفاذ إلى داخل الحريم فكان سادة الحريم وشاغلوه عندما يترك لهم الخيار دائماً يفضلون أن يقوم الضابط بمهمته الدقيقة عن أن يقوم بها أحد المخبرين من الجنس الآخر(٦) والذى كان ذلك عمله الخاص.

(بوصفها حالة شاذة يمكن أن أذكر أن التعليمات صدرت لى أن أتحرى وأكتب تقريراً عن الحفلات الماجنة الصاخبة الشاذة التى كانت تجرى فى منزل يشتبه فى أنه يأوى شخصيات مثيرة للفتنة والشغب على حافة الجبل شرق سيدنا الحسين وإن لزم الأمر أن أقبض على الكل. وثبت أنها حفلة «زار» وأنى باغت كاهنة الجن(٧) مع شماساتها(٨) العذارى فى إتمام قربان دم عند المذبح(٩) بقصد طرد الشياطين من امرأة استحوذت عليها (ممسوسة)(١٠). ولأنى أصررت على البقاء حتى يعود آخر عفريت إلى إبليس أو أدخل قوتى الصغيرة وأحيل كل الحضور إلى قسم الجمالية (مخفر شرطة) لشرح المسألة كلها فى محضر (procesverbal) فإنهم أخيراً اختاروا الاستمرار بعد أن بذلت العيون الميدوسية(١١) للعالمة(١٢) المعزمة (طاردة الأرواح الشريرة) أقصى جهد لتحويلى إلى حجر مثل أعداء جاسون (Jason) ولا أعرف حالة أخرى لرجل شهد حفلة زار).

وعند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ تُركت آنذاك مع موضوعات للبحث والملاحظة كانت أكثر مما أستطيع أن أتعامل معها على مدى أيام عمرى، ولم تترك لى تلك الموضوعات أبداً ساعة واحدة مملة.

ورغم أنى أكثر من راض عن مصر عدا شئ واحد وهو التواكل واللامبالاة مع مجاراة العصر الحديث والتأمرك (الموالاة لأمريكا ولكل ما هو أمريكى)، وكثير من الأشكال التعسة لتخريب الآثار فى الأماكن القديمة المجيدة ـ فالكاتب حين وجد نفسه حراً كلية فى أن يعيش حيثما أحب عند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ بدأ الرحلة ليرى إذا ما كان هناك محط (منزل) أفضل يقضى فيه بقية أيامه، وقد وجد حقاً من البقاع الجميلة فى انجلترا وإيطاليا وإسبانيا واليونان وتونس وفى غير هذه الأماكن، ولكن لا نظير لمصر فى المناخ والسحر العام ولا مثيل لها من حيث عالميتها (بها شعوب شتى)، ومن حيث كونها منعمة بكل من الجاذبية الشرقية والغربية.

وليس الأمر بالنسبة إليه، هنا، أن يتناول بإسهاب عظمة مساجدها وآثارها وتنوع كنائسها وهو ما تفوق فيه أية مدينة أخرى، ولا دماثة أهلها ولا تسهيلات ممارسة أية هواية لإشباع كل الأذواق وتقاليدها القديمة ؛ لكن شيئًا واحداً فيها ـ وهو موالدها ـ موضوع كاف وأكثر من كاف لهذا البحث.

المولد عيد دينى شعبى تكريماً لقديس (ولى) ما فى مصر، دائمًا ينتسب إلى الإسلام، وهو يماثل الأعياد والمعارض التى تقام فى أوربا (ومستعمراتها) لتكريم قديس مسيحى، وعلى الرغم من أن الموالد أصبحت بالكاد عرفًا (تقليداً) قوميًا فى مصر فى القرن السابع للهجرة ـ الثالث عشر الميلادى ـ وربما لم يعترف بها رسميًا بوصفها ليلة كذلك إلا فى القرنين الأخيرين فهى فى كثير من الحالات استمرار لأعياد كانت تقام منذ مئات أو حتى آلاف السنين قبل النبى (محمد)، تماماً مثل كثير من الاحتفالات المسيحية والتى يمكن تتبعها لقرون قبل المسيح.

أول وأكبر مولد، باستثناء مولد النبى، هو عيد السيد البدوى فى طنطا والذى يعده كثير من علماء المصريات إحياءً لعيد شو(١٣) (Shoo) إله سبينيتوس (Sebennytus)، ويدين ببعض من شيوعه الرائع للجسد القوى والشخصية الهائلة لأحمد؛ موحيًا لا شعورياً بالأسلاف البعيدين. . لهرقل المصرى، بطل العبادة القديمة.

ذلك الذى تلاشى مع الفرع الثالث للنيل ـ الفرع السبينتى الذى كان يتدفق بالقرب من طنطا ومدينة شو المعروفة الآن بسمنود ـ ويبدو أن بعض الذكريات القديمة التى تم الاحتفال بها حية تماماً بواسطة مياه القناة التى استعارت قاع ذلك النهر القديم والتى أعتقد أنها لاتزال توجد.

لقد مات الشيخ إسماعيل إمبابى أحد محاربى رشيد فى خلوة زاوية على شاطئ النيل فى القرية المعروفة للقاهريين باسمه والمكرمة بمولده حتى هذا اليوم - لكن هذا الاحتفال لا يتبع التقويم الإسلامى. لكنه يقع فى، أو حوالى، اليوم العاشر من الشهر القبطى بؤونة السادس عشر من يونيو، التاريخ نفسه الذى كان المصريون القدماء يشاهدون فيه الدمعة الصوفية لإيزيس - المعتقد أنها تسقط فى هذا الوقت وهذا المكان فى نهر أوزيريس. ولفترة طويلة بعد ما حلت ليلة القدر - الليلة التى أنزل فيها رئيس الملائكة جبريل الوحى من السماء إلى محمد - محل ليلة النقطة كانت الجماهير تحتشد على ضفة النيل لتشاهد «النقطة» الغامضة، وحتى الآن هناك البعض يذهبون لمشاهدة ذلك فى منتصف يونيو وكذلك للحصول على البركة التى تأتى من زيارة الضريح المقدس للإمبابى.

الهوامش

(١) علم الأنثروبولوجيا: دراسة المجتمعات البشرية البدائية خاصة.

(٢) ر. ماريت R. Marett ، أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة أكسفورد وقتذاك.

(٣) المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين مؤلف كتاب «عادات المصريين المحدثين وشمائلهم».

(٤) يتكلم الرائد ماكفرسون عن نفسه.

(٥) استخدم الكاتب كلمة «الله» العربية، والتى يعرفها قاموس «ميريام ويستر» الكائن الأعظم للمسلمين.

(٦) هل يقصد الرائد ماكفرسون بالجنس الآخر امرأة من العاملات مع الشرطة أم يقصد بالجنس الآخر المصريين، وعلى أية حال فليس هنا مجال للفخر؛ فلكونه غريبًا لم يكن يتحرج أصحاب الدار من دخوله فما كان هناك مجال لأن يحكى عما شاهده داخل البيوت.

(٧) يقصد شيخة الزار أو الكودية.

(٨) يشبه ماكفرسون مساعدات شيخة الزار (الكودية) بالشمامسة الذين يساعدون القسيس فى القداس.

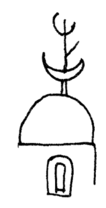
(٩) يقصد ماكفرسون «كرسى الزار» الذى توضع عليه الهدايا المقدمة إلى الجان لاستحضارهم، وهو متأثر فى وصفه بالطقوس المسيحية.

(١٠) يقال عنها فى اللغة الدارجة «راكبها عفريت، عليها عفريت، عليها أسياد» .

(١١) نسبة إلى ميدوسا (مدورة) Medusa وهى فى أساطير اليونان امرأة رائقة الحسن أساءت إلى الإلهة أثينا، فحولت شعرها إلى ثعابين، وجعلتها مخيفة المنظر حتى أن كل من نظر إليها ينقلب حجراً، وأخيراً قتلها برسيوس ووهب رأسها إلى راعيته أثينا. وهنا يسخر الرائد ماكفرسون من كودية الزار التى حاولت إخافته بنظراتها.

(١٢) يقصد بالعالمة كودية الزار، ويعرف العالمة فى القاموس المختصر الملحق بكتابه بأن اللفظ يستخدم بصفة عامة لامرأة خبيرة محترفة مثل رئيسة الزار (جوديا) يقصد كودية.

(١٣) الإله شو من آلهة قدماء المصريين، وتعنى كلمة «شو»، فى اللغة، الفضاء. وهو رجل يقف موقف الأرض [الإله جب] ويسند بيديه إلهة أو بقرة السماء [نوت].



العديد في محافظة أسيوط

جمع وتدوين: أحمد توفيق

أولا: عديد البنت على أبيها

١ - مَـاهَانْ عليك يابوى تهملنا(١) هَاتْ لَكْ بَابور ياحدون ونزِّلنا

واللَّه الزمان بَعْدَكْ يهونا(٢)

مَـاهَان عليك يابوى تخلينا هَاتْ لَك بابور ياحدون ودلِّينا(٣)

واللَّه الزمان بعدك يورينا(٤)

٢ - راحوا وسَابُونا على رجَال الغِيرْ مَا يِحْمُوا الوَلِيَّه ولايشيلُوا الضّينْ(٥)

أبكى يابوى من عدمك وأنا اروح فين

٣ - طَبْ يالَحْدْ(٦) ماتسيبنى وخُد شَالى أنا أشوُط(٧) على بيتى واشوف حالى

دا وراى ولايه فى الحى عايزانى

طب يالَحدْ ماتسيبنى وخُد الشال أنا أشوُط على بيتى واشوف الحال

دا وراى ولايه فى الحى حاتحتَارْ

٤ - عَدَمَكْ خَسَارَةْ يا ابُّينا العَجْبَانْ همَّلتِنا غَنَمْ بلا رُعْيَانْ

الديب خَطَفْ واتبَغْدَقُوا الرمْسَان(٨)

أرْجَعْ واقُول: إخْصْ عليك يازمان اللى كان ورَا جَبْدُه(٩) الزمان قُدامْ

والودْنْ سِـــمْــــعِتْ من كُل حَىْ كــــلام

- ١ -

٥ - قُــولوا للبِنيَّــه أُصْـبُـغى المناديل — بـنـت بـلا أبُـوهـا وَقَــــارْهَـا قَـلِـيْـلَ

قُــولوا للبِديّــه أُصْـبُـغى القُــمْـصَـانْ — بنت بلا أبُوها مَــالِيـهَــا وَقَـــارْ

٦ - عَـــدَمَكْ خَــسَــارَةْ ياورد فى جنينه — يَـاعَــمُــود بيــتَكْ يازهْرة العِـيلةَ

عَـــدَمك خَــسَــارَة ياورد فى مِــشْنَة(١٠) — يـاعَـــمُــــود بيـــتَك يازهـرة الجَنَةَ

- ٤ -

٧ - كَـسَــر الخــيــال طَلْ من الشُــونه(١١) — خَــطَـرَتْ(١٢) عــلـيــنـا دَخْـلِـت أبُــونـا

كَــسَــر الخــيــال طَلْ على الســلالِيمْ — خَـطَـرَتْ عـلـيـنـا دَخْـلِـتْ الـغَــالـيـين

- ٣ -

٧ - أبـوى عـلـيـنـا كِـــيْـف مَـــوْلانـا — يِقَــشْــقِشْ علينا من الخَــلا يَامَــا

أبـوى عـلـيـنـا كِــيـفْ الـعــيـد — يِقَــشْــقِشْ علينا من الخـلا ويقـيـد

- ٤ -

٨ - يـابتْ أبـوك طـلـع الجـــبـل ولاجَــاشْ — شَــيَّــعْت أقـولـه فين مــتـحــاش
شـيّع وقــالى مــاتعْــشَـمِـيشْ فى الناس

يـابـت أبـوكِ طِـلِـعْ الجــبـل فى الـلـيـل — شَــيَّــعْتْ أقُــولُه أنتَ غــايِبْ فين
شـيّع وقــالى مــاتعْـشَـمِـيشْ فى الغِــيـرْ

٩ - يـابـت أبـوكِ فـى الحـى مـين كــادُه(١٥) — كَــــادُه رئـيـس المـوت وِلَـوى شِـنَـابُـه

يـابـت أبـوكِ فـى الحـى مـين غَـلَـبُـــه — كَـــادُه رئـيس المـوت ولـوى شـنبُــه

- ٣ -

١٠ - بِتُــوا الكبــيـرة عـــددَتْ وقــالت — داانا أبوى عُـجـرَه من الجــبل(١٦) مَــالَتْ

يَاحَـــسْــرِتِى تحت الـصَــديد نَـامَتْ — لادوَّرتْ(١٧) عَـنِــى ولا سَـــالَتْ

بِتُــوا الكبــيـرة عَــددَتْ وبَكَتْ — دا انا أبوى عُــجْـرَهْ من الجــبـل وَقَـــعَتْ

ياحَــسْــرِتِى تحت الـصــديد رَقَـــدَتْ — لادوَرتْ عَـنِـى ولاســـــأَلَتْ

- ٢ -

١١ - يَـاعَـمْ سـوْقْـنى بـلـح بـلاص — دا انـا أبـوى غــايـب ولاجـــاش

يـاعَـمْ سـوْقْـنى بـلـح طـايب — داانـا أبـوى غَــايِـبْ وِمِشْ جَــايِبْ

١٢ ـ ياعَمْ عَــسَّــسْنى قَــرارْ جــيــبَك عَنْ أبوى يبــجى يكشف على عِــيْــبَكْ

ياعم عــسَّــسْنى قَــرارْ الجــيب عَنْ أبوى يــجى يكشف على العــيبْ

١٣ ـ بنت بلا أبوها نادَى لْهَــا الريِّس اللى بلاش البــحــر أهو خِــسيِّس(٢٠)

بنت بلا أبوها نادى لهــا النُّوتى(٢١) اللى بلاش البــحــر أهو فُــوتى

ـ ٥ ـ

عديد المرأه على زوجها:

ـ أنا طَالْعَــة ياعِــيْنى لَمَنْ قَــالُوالى مَــاتْ دَبــيــتْ عــلــى قَــلْــبــى تَــلَــتْ دَبَــاتْ

وإتْهَــدْ مِنْ حِــيلى تَلَتْ قُــواتْ

ـ أنا خَلَفْتْ الطَرِيقْ ومْــشِــيتْ بِالْعَــانى(٢١) والوعْــد والمكْتُــوبْ لاقَــانِى،

أنا خَلَفْتْ الطَرِيقْ ومْــشِــيتْ فى الوَحلَة(٢٢) والوعــد والمكتــوب ياجــهلة

مين يمْنَع المَكْتُــوب ياجُــهلَة

ـ صَــبْــرَكْ عليّــه لَمَنْ أقُــول قُــولى مَــالَتْ رَقَــبْــتُــه حَــرَمَــتْ نُومى

صَــبْــرَكْ عليّــه لَمَنْ أقُــولْ القُــولْ مَــالَتْ رقَــبْــتُــهْ حَــرمَــتْنى النَوْمْ

ـ يامِــيتْ خَــسَــارَهْ ياجَنِة العِــدْلِينْ تَمــرْ المِنَقى من الصــعــيــد لِخْــمِــيِنْ

تِغِيبُوا وتيجوا والاَّ الغِيَابْ طويل

يامِــيتْ خَــسَــارَهْ ياجنتى العِــدْلَهْ تمر المنَقى من الصــعــيــد لسَنَا

مِ اللى جَــرالْهم مِنْ يِخلَّصنَا

ـ ١ ـ

مَــاتْنْقُلُوشْ السَــبْعْ مِنْ جَــارِى يِتْــخَــربْ بيــتى ويِتْــقَّل مــقْــنَارِى

ـ ٤ ـ

ـ شَــيِّعْ وقَــال تُقْــعُــدْ بِجِــشْــمِــتْــهَــا وابْعَــتْ لَهــا المُونَه وكِــسْــوِتَهَــا

وإن حَــدتُوهَا مَــا تْرُدْ كِلْمِــتْــهَــا

ـ عَــدِمَكْ خَــسَــارَهْ ياجِــسْــرْ بين بلدين اخْــتَــرْتْ من بْعْــدَكْ أرُوحْ فين

مَا لْقِيتْ بِصَارَه(٢٣) بَكِيتَ بِدَمْعْ العينْ

عَــدِمَكْ خَــسَــارَهْ ياجِــسْــرنا العــالى أمْــشى عليك وأطَوّحْ اِكْــمَــامى

اخْتَرْتْ منْ بُعْدَك اروحْ لمين تانى

ـ مِــــةْ الغَــوالى ســوِّدتْ دِيّهْ رَبِتْ غَــشَــاشَــه(٢٤) اليُــوم على عِنَيّــه

مـــــــةْ الـغَـــــوالِى ســــــوِّدِتْ دِيْـنَـا		رَبِتْ غَــــشَـــــاشَـــــه اليــــوم على عِدِيْنَا

-٣-

عديد الأم:

- مَـــانْغَــيَّــــبِــيشْ ياحَـــبِـيــبِــتْنَا		خَـلِيكِى مَـــــرْسَـــــه لَجْـلْ دَخْـلِـتْـنَـا
مَـــانْغَــيَّــــبِــيشْ ياحَـــبِـيــبَــاتِى		خَـلِيكِى مَـــــرْسَـــــه لَجْـلْ دَخْـــــلاتِى
- مـــاخَـــدُوا الـحَـبِـيــبَــة وغَـــرَبُوا بِيـــهـــا		صَـــــغْــــبَــــانْ عليّــــه بُعْــــدْ واديهَـــا
مَـــاخَـــدُّوا الحَـبِـيــبَــة وغَـــرَبُوا مَـــحَـــا		صَـــــغْــــبَــــانْ عليّــــه بُعْــــدَ مَطْرَحَـــا

والله صَنِين(٢٥) إنْ عُدْتْ الاقِيهَا

- حـــبِـيــبـــتى يالمى ياطَرْحِـــتِى وِشَـــاشِى		يـاعَـــــــايْلَـه هَمِى وانـا مــــــــالدْرَاشِى(٢٦)
- حـــبِـيــبـــتى يالمى ياطَرْحِـــتِى الزرْقَـــه		يـاعَـــــــايْلَـه هـمِى وأنـا مــــــا ادْرَى
- حـــبِـيــبـــتى يالمى مـــا احلَى شَـــرابْ زِيرِكْ(٢٧)		مــــا احْلَى القُــعَـــادْ فى البـــيت وانا اجِــيْلَكْ
صَــــدْرِى مَــــلانْ خَـــاطْـرِى أشْكِيْـلِـكْ		جِـــمْـــعَـــه تَمَـــانْ تِيَـــامْ أقَـــضِـــيلِكْ
- طَبِـــيخْ الأمِــــيــــرَه فى المَنْدَرَه(٢٨) وَدْوِه(٢٩)		كُنْهُ كَـــــتِــــيـــــرْ والحَـــاضِــــرِينْ شَكَرُوه
طَبِـــيخْ الامِــــيــــرَه فى المَنْدَرَه رَايِحْ		كُنّه كَـــــتِــــيـــــرْ وفِلْفِلُه فَـــــايِحْ
- أنـا دَاخْـلَـهْ والـبَــــــابْ خَـــــدْ رَاسِى		مَـــا راحِت الحَـبِـيــبَــة اللى تقـول طَاطِى
أنـا داخـلـه والـبـــــاب خَـــــدْ وِشِى		مـــا رَاحِتْ الحَـبِـيــبَــة اللى تقـول خُشِى

بَعْـدْ السَلامْ تُقْـعُـدْ تِحَـدِتْنِى

مــــا احْلَى الحَـبِـيــبَــة لَمَّــا تِلاقِــينِى		تِسَلِمْ عليّــه سَـــلامْ يِرْضِـــيِنى

بعـد السـلام تُقْـعُـد تِناغِـيِنى

-١-

- ياتَرَى غَــايْبَـــه يالمى ولاَ مِـــخَـــصْـــمَـــانِى		أنَادِم(٣٠) عليكى من فــوق مــا ســمــعــانى
- ياترى غــايبـــه يالمى ولا خــاصَـــمْـــتِـيِنى		أنَادِمْ عليكى من فــوق مَـــا سْـــمِـــعْـــتِيِنى
- ياوَقْـــفِـــتِى عَ الْبَـــابْ أقـــول ياامَـــاهْ		وايَـاكْ تِـكُونْ جُـــــوَه تـقـــــولِى هَـاهْ
- حَـبِـيــبْــتِى يالمى مـــا احلَى شَـــرَابْ زِيرِكْ		مَـــا احلَى القُــعَـــاد فى البـــيت وانا اجِــيلِك
- حـبِـيــبْــتِى يالمى مـــا احلَى شَـــرَابْ قُـــولَلَكْ		مـــا احلى القُــعَـــادْ فى البـــيت وانا اروح لِك
- حـــبِـيــبــتِى يالمى خَـتِى(٣١) إيه مِ الغَـالِى		خَـــتِى الكَفَنْ وطَلِعْـــتِى طـوّالِى
- حَـبِـيــبْــتِى يالمى خَـتِى إيه من المَصْـرُورْ(٣٢)		خَـــتِى الكَفَنْ وِطْلِعْـــتِى علـى طول

-٢-

- ياحبيبتى يامى ياطرحتى وغطاى	ياشايله حملى التقيل وياى
- ياحبيبتى يامى ياطرحتى الخضرة	ياشايله حملى وانا ما ادرى
- بيت الحبايب كان لينا كله	أفرش حصيرى وانام فى ضله
- بيت الحبايب كان لينا ساحه	أفرش حصيرى وانام مرتاحه
- حبيبتى يامى تعالى عشان غلبى	أفسح حداكى لما يضيق خلقى
- بيت الحبايب حدانا ما أروح	محسون جديد والمجاز(٣٣) مفتوح

قد ما اخش تردد فيه الروح

- بيت الحبايب حد مشوارى	حاجه بلا حاجه أروح وآجى
- ياحبيبتى يامى ياقمره ع السلوم	السهر عندك بعد العشا ونقوم
ياحبيبتى يا امى ياقمره داخاصل	السهر عندك بعد العشا واصل

-٤-

- يا أم الغوالى تاه العديد منى	الواعيه فيكوا تقعد تفهمنى
- ياأم الغوالى تاه العديد منا	الواعية فيكوا تقعد تفهمنا

-٥-

- طلعت مغيره ما شكلت بابه(٣٤)	ورمت مفاتيحه على صحابه
طلعت مغيره ما شكلت غلقه(٣٥)	ورمت مفاتيحه على الغربه

عديد المرض:

- أوعو تجعلونا من أوجاعنا طبنا	سكنا اللحود وأوجاعنا معنا
- أوعوا تجعلونا من أوجاعنا برينا(٣٦)	سكنا اللحود وأوجاعنا فينا

مالقناش طبيب يا احبابنا يبرينا

- أنا كان خاطرى ياحبابى لطيبوا	واجيب دواكوا من قبل ما تخيبوا

ما الخيبة حكمت لابيدك ولا بيدو

أنا كان خاطرى يا حبابى لطبتوا	واجيب دواكوا من قبل ما خبتوا
- قالوا حكيم م الصعيد جبناه	واجيب دواكوا من قبل ما خبتوا

وان كان على توب الخبا بعناه

قالوا حكيم م الصعيد جبناه	أنا مشيت على قدمى ومشيناه

وإن كان على توب الخبا بعناه

وإن عيرونا نقول دوبناه

قــالوا حكيم م الصَــعِــيــدْ جِــبْــتُــه ومْــشِــيتْ على قَــدَمى وِركَــبْــتُــه
وإن كان على توب الخبا بعتُه
علشان دوا العَيان ماعْرِفتُه

- قـــالُوا حَكِيم عَـــمَل إيْه عَطَانى دوا مَـــا عْـــرِفتْ أنا شَكْلُه ايهْ
لابرّدْ قُلِيبِى ولا طَفّلْ لِى علَيه(٣٧)

قـــالوا حَكِيم قُلْتْ الحَكِيم مَـــالُه عَطَانى دوا مَـــا عْـــرِفتْ أنا أشْكَالُه
لا برّدَ قُلِيــبِى ولاَ طَفَــا نَارُه

- ١ -

- حَــزَنى عَلِيــهُمْ رَاحُــوا بوَجِــيــعِــتْــهُم يَادمْــوعْ عِنِيــهُم بَلّتْ مِــخَــدِتْهُمْ
ياحاجَة كَبيرَه مَاقْدَرْشْ أعوضَهُمْ
حَــزَنى عَلِيــهُمْ رَاحُــوا وِشَىْ كَــتِــيــرْ يَادمْــوع عِــنِيــهُمْ بَلّتْ المنَادِيلْ
ياهلْ ترَى تيجُوا ولا الغياب طويل
داغيَابْ بطُولْ العُمر يامَخَادير(٣٨)

كــان خَــاطرِى ياحْــبَــابى من العَــيَــا تطِيــبُــوا واجِــيــبْ دوَاكُــوا مِنْ قَــبْلْ مَــا تْخِــيــبُــوا
والخيْبَة حكَمِتْ لا بِيْدَكْ ولا بيده
ودا حُكْمْ عَادِلْ واللى حكَم سِيْدُه

كــان خَــاطرِى ياحْــبَــابى مِنْ الْعَــيَــا طِبْــتُــوا واجِــيــبْ دوَاكُــوْ مِنْ قَــبْلْ مَــا خِــبْــتُــوا
والخيْبة حَتَمتْ لا بِيْدَكْ ولا بيدي
ودَا حُكْمْ عَادل واللّى حكَمْ رَبى

- وَاللّهْ الوَجِــيْــعَــهْ دوّبِتْنى دُوبْ خلّتْ عِــضَــايَا كِــيْفْ رَقِــيقْ التُــوبْ
- وَاللّهْ الوَجِــيْــعَــه دوّبتْنى يانَاس خلّتْ عِــضَــايَا كِــيْفْ رَقِــيقْ الشَــاشَ
قــالت الوَجِــيْــعَــه دا انا المخَــبْــيّــة مَــسْكِينْ حَــالُه اللّى إتْبَلَى بِيّــه
قــالت الوَجِــيْــعَــه دا انا المخَــبّــاية مــسكين حــالُه اللى إتْبلَى مِــعَــايْه
واللّه والوَجِــيْــعَــه حنْضنْلَه مُــرّه ولا رَيحِــتْنِى فى اللّيل ولا مَــرّه
خلّتْ عضَاىْ يتْصرّوا فى الصُرّه(٤٠)

واللّهْ الوَجِــيْــعَــه حنْضنْلَه شِــيْنَه ولا رَيّحِــتْنى فــى اللّيلْ ولا دوِيْنَه
خلّتْ عِضَاىْ يتْصَرّوا فى صُرِيْرَه

- ٢ -

قَالُوا حكيمْ عَ الْمُرَضَه مَاشِي | مَاعَكْش دوا لْمَات وَجَعْ قَاسِي

قَالْ كَانْ مَعَاىْ وِخَلَصُه الشَّافِي

قَالوا حكيمْ عَ الْمُبَرضَه بِمْشِي | مَاعَكْش دوَالْمَات وَجَعْ مَشْوِي

قَال كَان مَعَاىْ وِخَلَصُه المشْفِي

قالوا حكيمْ ومِنْ الصَّعِيدْ جِبْنَاهْ | ومْشِيتْ على قَدَمِي وركَبْنَاهْ

وإن كان على تُوبْ الخَبَا بِعْنَاهْ

قالوا حكيم ومِنْ الصَّعِيدْ جِبْتُه | ومْشِيتْ على قَدَمِي وركَبْتُه

وإن كان على تُوبْ الخَبَا بِعْتُه

وإن عَايَرُونِي لاقُول دُوبْتُه

كانوا يِقُولُوا الجَاىْ دَا مِخْزَامْ | صِبْحُوا يِقُولوا الجَاىْ دَاجَرْيَانْ

كانُوا يِقُولوا الجَاىْ دَالِيْهُمْ | صِبْحُوا يقولوا الجَاىْ يِعَدِيهُم

ياصُغَيَّره يالْلي الْوَجَعْ كَادِكْ | ولاَ رَيَّحِكْ نُومِكْ عَلَى جْنَابِك

ياصُغَيَّره يالْلي الوجَعْ غَلَبِكْ | ولاَ رَيَّحِكْ نُومِكْ علَى جَنْبِكْ

ياحَكِيم دوّر وانا ادوّر | تِلْقَى العَيَاع الْقَلْبْ مِتْحَوِلْ

ياحَكِيمْ دَعْبِتْ وانا ادعْبِتْ | تِلْقَى العَيَاعَ الْقَلْبْ مِتْرِبِسْ(٤٢)

- ٣ -

عِنْد الحَكِيمْ مَدُّوا أيَادِيهُمْ | مَاتقُولُوا لْهُمْ كِلْمَه تِرَاضِيهُم

وَجِيعْتِي مُرَّه واللّه وَجِيعْتِي مُرَّه | ولا رَيَحِتْنِي فى الليل ولا مَرَّه

وجِيعْتِي شِيْنَه واللّه وجِيعْتِي شِينَه | ولا رَيَحِتْنِي فى الليل ولا دُوِيْنَه

- ٤ -

إيشْ يُوجِعكْ فى الليل ياحَبِيبْتِي يابِتِّي | شَقَايِقِي وراسِي وقَلْبِي وكِبْدِي

إيشْ يوجَعكْ فى اللِيل يازِينة الحلْوِينْ | شَقَايِقِي وقَلْبي ياامِي وشِقْتِي اليَمِينْ

قالوا مَرِيض ودَوَا العَيَان مَا وَجَدْنَاهْ | حَتَى حَشِيشْ المَجَارِي دَوِيْنَاهْ

قالوا مَرِيض ودوا العَيَان مَا وَجَدْتُه | حَتى حَشِيشْ المَجَارى دَوِيْتُه

أنا مين عَمَنِي فى السُّوقْ دَلاَلَه | أبِيعْ بِرِنْجِكْ لِكُلْ عَجْبَانَه

أنا مين عَمَنِي(٤٣) فى السُوق حَلاَبِيَه | ابيع برنْجك(٤٤) لِكُلْ صَبِيَه

دَخَلْ الحَكِيم قَدِمْتُ لهُ الطُوبْسِي(٤٥) | قَالْ الحَكِيمْ دى أوْجَاعْ مَا تِطِبْشِي

دخل الحَكِيمْ قَدمْت لهُ الطَاسَه | قال الحَكِيم دى أوْجَاعْ مِتْحَاشَه

دخَلْ الحَكِيمْ مَــدُّوا صــوابِحْمْ   مــاتْقُــولُوا لْهُمْ كِلْمَــه تِرَيَّحْم

قال الحكِيمْ مَالْيَاشْ بصَارَه مَحَم

دخل الحَكِيمْ مَــدُّوا ايَادِيْهُم   مــاتقــولُوا لْهُمْ كِلْمَــة تِبْــرِيْهُم

قال الحكِيم مَالْيَاشْ بصَارَه فيهم

دَخَلْ الحكِيم عَــسْــعِسْ وانا اعَــسْــعِسْ   قــال الحَكِيم دَا وَجَعْ وِمِــدَسْــدِسْ(٤٦)

-٥-

عديد الحزن:

١- إزاىْ قَلْبِى يِتْــحَــملْ دَا كُلُه فِــيــه   ولاهــوشْ نَحَــاس أبَيـــضــه واجْلِيــهْ

إزاى قَلْبِــى يِتْــحَــمِــل دا كُلُـه   ولاهُــوشْ نَحــاس أجْلِــى دَامِــدُه

٢- علَــى مِــين لِقِــيــتْكُــمْ تَحْـتْ لامـونَا(٤٧)   أقْــعُــد مَــعَــاكُـمْ لا زَادَ ولاَ مُــونَــه

واقُولْ السَلاَمَه يَاحْبَاب وَحَشْتُونا

علـى مـين لِقِــيــتْكُــمْ تَحْـتْ عِلْيَّـه   اَقْــعُــد مَــعَــاكُم لاَ زَادْ ولا مــيَّــه

واقُولَ السَلاَمَـه يا أعز مَـا لِيَّـه

-٢-

مَــالَكْ يا زَمَــان مَــالَكْ مِــخَلِّينِى   كل مَــا اضْــحَكْ يا زَمَــان تِبَكِّينِى

مَــالَكْ يا زَمَــانْ مَــالَكْ مِــخَــاصِــمْنِى   كل مــا اضْــحَك يازَمَــان تِزَعِلْنِى

مَــالْ الزَمَــانْ مَــايِلْ عَلَيَّــه مِــيْلْ   لاَ قَــصَّــتُــه مِــيْلَه ولا اتْــنِينْ

مَــالْ الزَمَــانْ مَــيِّلَتِ لُه بْرَاسِى   مِشْ مَــا عَــمِلْتْ يازَمَــانْ مَــاشِى

مَــالْ الزَمَــان مَــيِّلْتِ لُه بِكِتْــفِى   مش مَــا عَــمَلْتْ يا زَمَــانْ يِمْــشِى

-٣-

مَكْتُــوبْ عليَّــه مَكْتُــوبْ على عِــينِى   مَكْتُــوبْ عليَّــه وَادْيَهْ لِمِينْ غِــيــرِى

مَكْتُــوْب عليَّــه يَابَنَاتْ عَــمِــى   مَكْتُــوبْ عليَّــه وَانـا فى بَطْنْ أُمى

مَكْتُــوبْ عليَّــه يابنات خَــالِى   مَكْتُــوبْ عليَّــه واديه لِمِينْ حَــالِى

مَكْتُــوب عليَّــه مَكْتُــوبْ على وِشِى   مَكْتُــوبْ عليَّــه وادْيَهْ لِمِينْ خِلْفِى(٤٨)

لومَــةْ المَلاَمَــه لَ اطْلَعْ جَــبَلْ عَــالِى   ولا اجَــاوِرْ الفَــرْحَــانْ ولاَ الخَــالِى

وانْضُرْ شَبَّاتَهْ(٥٠) وابْكى على حَالِى

لُومَــةْ المَلاَمَــه لَ اطْلَعْ جَــبل مطروح   ولا اجَــاوِرْ الفَــرْحَــانْ ولا المَجْــرُوحْ

- ٤ -

عديد الغريب:

مِنْ مَـاتْ حَـداىْ سَـبَلْتُـه غَطِيـتُـه	مِنْ مَـاتْ غَـرِيبْ حِلِفْتْ مَـا رِيتُـه
مِـنْ مَـاتْ حَـداىْ غَطِتُه وِسَـبَلْتُه	مِنْ مَـاتْ غَـرِيبْ حِلِفْتْ مَـا شُفْـتُـه

- ١ -

مين مَـات حَـاداى سَـبَلْتُـه غَطِيتُـه	مين مَـاتْ غَـرِيبْ حَـرَامْ مَـارِيتُـه
مين مَـات حَـاداى سَـبَلْتُـه سَـقَـانَاهْ	مين مَـاتْ غَـرِيبْ حَـرَامْ مَـا شُـفْنَاهْ
بِتْ البِـحِـيـرَه مَـا تُرَبُطِى كْـلاَبِكْ	نَـعْشْ الغَـرِيبْ فَـايِتْ على بَابِك
بِتْ البِـحِـيـرَه مَـا تُرَبُطِى كَلْبِكْ	نَـعْشْ الغَـرِيبْ فَـايِتْ على دَرْبِكْ
مين مَـات غَـرِيبْ غَـسَلُوهْ بَـرَه	وِقَـرُوا الفَـوَاتِحْ واللِى يِشِـيلْ الْلَه
مين مَـات غَـرِيب غَـسَلُوه عَ البِـيـرْ	وِقَـرُوا الفَـوَاتِحْ واللِى يشـيلْ يِشِـيلْ

- ٢ -

كَـاتِبْ جَـبِـيـنِى يَارِيتْنِى رِيتُـه	كَـسَـرْتْ القَلَمْ والحِـبْـرْ كَـبِـيتُـه(٥١)
كَـاتِبْ جَـبِـيـنِى يَارِيتْنِى شُـفْـتُـه	كَـسَـرْتْ القَلَمْ والحِـبْـرْ بَعْـذَقْـتُـه
كَـاتِبْ جَـبِـيـنِى عَـبْـدْ فِى الغِـيطَانْ	كَـسَـرْتْ القَلَمِ وقَطَعْتْ الجُـرْنَانْ
وَدِيتْـهُم فـين يـاجـمـال	وَدِيتْـهُم وَادِى غِـيـرْ الْـوِدْيَانْ

لو كَانَتْ بَلَدْ قَرِيبَه كُتْ ارُوحْ واَجِى قَوَامْ

وَدِيتْـهُم فـين يـاحَـادِى(٥٢)	لـو كَـانَتْ بَلَدْ قَـرِيْبَـه كُتْ ارُوح واجِى

الْلَه بَلَـدْ بَعِـيـدَه وَادِى وَرَا وادِى

وَصِـيْـهْ عَلِيَّـه صَـاحِب الوصَـا كَـدابْ	صَـاحِبْ الوصَـايَـه دَخَل وِرِدْ البَـابْ
وَصِـيْـهْ عليّـه صَـاحِبْ الوصَـا يِغْلِبْ	صَـاحِبْ الوصَـايَه دَخَلْ مِن المِغْـرِبْ
بِتْ البِـحِـيـرَه مَـا تِدْخِلِى كْـلابِكْ	نَـعْشْ الغَـرِيبْ فَـايِتْ على بَابِك
بِتْ البِـحِـيـرَه مَـا تِدَخِلِى كَلْبِكْ	نَـعْشْ الغَـرِيبْ فَـايِتْ على دَرْبِك
بِتْ البِـحِـيـرَة من قَـصْـرِهَا طَلِتْ	قَـالت غَـرِيب يَاسَـبْـعِى وادَلِتْ(٥٣)
بِتْ البِـحِـيـرَه من قَـصْـرِهَا بَانَتْ(٥٤)	- ١ - قَـالت غَـرِيب يَاسَـبْـعِى وادَارِتْ
احْـتَـرْتْ يَا ابُوىْ مِنْ عَـدَمَكْ أنا ارُوح فِينْ	مَـا لْقِـيتْ بِصَـارَه بَكِيت بِدَمْعْ العِينْ

- واللـه اليتامى وردهم مايل وقعادهم وسط الصغار باين
واللـه اليتامى وردهم مقطوف وقعادهم وسط الصغار معروف

-٢-

- روح يا يتيم غمدى غمك واللـه إن لقيتك ماشى وراعمك
روح يا يتيم غمدى خالك واللـه إن لقيتك ماشى ورا خالك
- مين جاب أبوى كبشت بالكبشة(٦٠) عمى افتكرنى بعد ما اتعشه

-٤-

- ياعمى سوقنى بلخ طايب ياعمى سوقنى دا ابوى غايب
ياعمى سوقنى بلخ بلاص ياعمى سوقنى دا ابوى ماجاش
- ياعمى عسنى قرار جيبك لعين ابوى ييجى يكشف على عيبك
ياعمى عسنى قرار الجيب لعين ابوى ييجى يكشف على العيب

-٥-

عديد الذى لم يعقب أولادا:

- حزنى على اللى راح ما خلف كنه غريب الدار ماولف
حزنى على اللى راح ماخلفش كنه غريب الدار ماولفش
- فايته على بابهم ياسلام سلم لقيت الضلام نازل من السلم
فايته على بابهم ياسلام ياسلام لقيت الضلام نازل من الحيطان
- واللـه الديره تعوز ولد فيها إن مالت الحيطان يبنيها
واللـه الديره تعوز ولد محا إن مالت الحيطان يرجحا
- ماخلفوش ليه ولا ليهم ولا خلفوا عيل يسميهم
ماخلفوش ليه ولا للناس ولا خلفوا عيل يقيم الراس

-٢-

- يااللى على الغربه تكلتونى للى لا يحموا وليه ولا يعزونى
حتى إن حمونى يعايرونى
- حسرتى على اللى مات ماخلفش كنه غريب الدار ماولفش
حسرتى على اللى مات ماخلف كنه غريب الدار ماولف
- كبوا الموية وكحرتوا البلاص(٦٢) ماعهش ولد ياخد العزا من الناس

كَبُسوا المُوّيه وكَحْرتّوا الْجَره(٦٣) — مَاعَيهْش ولَدْ يَاخُدْ العَزا بَرَه

-٣-

- صَعْبَانْ عليّه واللّه خَرابْ البيتْ — وزَعِقة البُومَه على ادى الحِيطْ

صَعْبَانْ عليّه واللّه خَرابْ بيتَكْ — وزعِقة البُومَه على حِيطَكْ

كَاتِبْ جَبِينى عَبْدْ فى المَلَقَه(٥٥) — كَتَبْ الشَقَاوهْ وطَبَقْ الْوَرَقَه

كاتب جَبِينى عَبْدْ فى الغِيطَانْ — كَتَبْ الشَقَاوة وطَبَقْ الجُرْنَانْ

-٣-

سَاعِةْ الطلُوعْ طلْعُوا عُزَازْ ومْلاحْ — سَاعِةْ الرْجُوعْ رجْعُوا على اللواحْ

سَاعِة الطْلُوعْ طلْعُوا مْلاحْ عَجَبَه — سَاعِة الرْجُوعْ رِجْعُوا على الخَشَبَة

-٥-

عديد الرجال:

ماتِجْعَلِيش كل الرِجَالْ رِجَالْ — رجال السَدَادْ يِتَاقلوا بالْمَالْ

يحْمُوا الوليّه ويِعْلَمُوا بالْحَالْ

ويِطْلَعُوا الغَرْقَان مِنْ التَيَار

أرجع واقُول: إخْص عَليك يازمَانْ — مِنْ كَان ورَا جَبَده الزمَانْ قُدَامْ

ددى الودن سمْعِتْ من كُل حَىْ كَلامْ

- ماتجعَلِيشْ كُل الرجَالْ رَجلَه — رجالْ السَدَادَ يتاقلوا بدَهَبه

يحْمُوا الوَليّه ويعلمُوا الغَلَبَه — ويطلعوا الغَرقَان مِنْ الوحلَه

مين يمْنَعْ المَكْتُوبْ ياجُهلَه

- ماتجعَلِيشْ موت الرجَال زينَه — موت الرجَال قِلَه وتَهْوِينَه

والتَالتَه ع تقل بالْقِيمَه

- مَاتِتْجَخْمَطُوش(٥٦) يَامَاتْ رجَال وحْشِينْ — دَا احنَا رجالْنَا كانوا وَرْدْ فى البَسَاتِينْ

- ماتتجخْمَطُوشْ يامَاتْ رجَال زينَه — دَا احنَا رجَالنَا زَهْرة العيلَه

واللّى جرالْهم كان على عنينا

-١-

- اعْرِفْ رجَالى مِنْ طَرِيق لَربَعْ(٥٧) — بيضْ العَمَايِمْ والسِلاح يِلْمَعْ

اعْرِفْ رِجَالى مِنْ طَرِيقْ لِتْدين — بيضْ العَمَايِمْ والسِلاحْ صَفِينْ

أبْكِـي مِـنْ عَـــــــــدَمَـكْ أنـا اروْحْ فِـينْ   مَـــا لِقِـــيتْ بَصَـــارَه بَكِيتْ بِدَمْعْ العِينْ

- ٤ -

عديد اليتامى:

- والْلـهْ الْيَـــــتَـــــامَى وَرْدُهُـم دِبْلاَنْ   وِقْـــعَــــادْهُم وَسْطْ الصِـــغَـــارْ بِيْبَـــانْ

والْلَهْ الْيَـــــتَـــــامَـى وَرْدُهـُـم قَـطَـفُـوه   وِقْـــعَـــادْهُمْ وَسطْ الصِـــغَـــارْ عِـــرْفُـــوه

- أنا جَـــعَلْتْ اليِـــتَـــامَى ولاَدْ جِـــيـــرَانِي   تَارِىْ اليَـــتَـــامَى خَـــاصْ حِـــبَـــانِي

أنـا جَـــعَلْتْ اليِـــتْــــامى وِلاَد جَـــارِتْنَا   تَارِى اليَـــتَـــامَى خَـــاصْ حَـــبِـــيـــبِـــتْنَا

- أنا على حِـــجْـــرْ ابُوىْ الْعَبْ ولاَ اخَـــفْـــشِي   أمَـــــا الـغَـــرِيـبْ أطُلِ لُـه وامْـــشِى

أنا على حِـــجْـــر ابُوىْ الْعَبْ لِنُصْ اللِيلْ   أمَـــــا الـغَـــرِيبْ أطُلِ لُـه بـالْعِينْ

- قَلِيلْ الْوِلَـدْ خَلِيْـــــهْ فِى حَـــــالُه   طُـولْ النْهَـــــارْ مَـــــايِنْشِـــرِحْ بَالُهُ

قـلـيـل الـوِلَـدْ خَلِيْـــــه فِى غُلْبُـــــه   طُولْ النهـــــار مَـــــايِنْشِـــرِحْ قَلْبُـــه

- ٤ -

عديد المرأه التى لم تترك أولادا:

- كَـــبُـــوا الْمُـــوِيه وكَـــحْـــرتُوا الْبَـــلاَصْ   مَـــحَـــاشْ وِلَدْ يَاخُـــد العَـــزَا مِنْ النَاسْ

كَـــبُـــوا الموِيه وكَـــحْـــرتوا الجَـــره   مَـــحَـــاشْ وِلَدْ يَاخُـــدْ العَـــزَا بَرَهْ

- قَلِيلِةْ الوِلَدْ نِمْـــشِى نودِعْـــهَـــا   نِشُـــوفْ الزَمَـــان وعَـــمَـــايْلُه مَـــعْـــهَـــا

قَلِيلِةْ الوِلَدْ نِمْـــشِى نودِيهَـــا -   نِشُـــوفْ الزَمَـــانْ وعَـــمَـــايْلُه فِـــيـــهَـــا

- ٢ -

يا طَلْعِـــتِى مِنْ بِيتْ لَجَـــاوِيدْ[٦٤]   لا وِلَدْ مَـــعَـــاىْ ولاَ مَـــالْ فى إيدْ

- ٣ -

- بِيِـــتِك يَاسِـــتِى خَـــرْبَانْ فى خَـــرْبَانْ   خَـــرْبَانْ يَاسِـــتِى وتَعَـــمـــرُه السُكَانْ

بِيِـــتِك يَاسِـــتِى خَـــرْبَانْ كُلُه   فِين المَلِيْـــحَـــه الْلِى تِخُشْ لُه

- ٤ -

- طِلْعِتْ مْـــغِـــيْـــرَه[٦٥] مَـا شَكَلَتْ بَابُـه[٦٦]   ورَمَتْ مَـــفَـــاتِيـحُـــه على صْـحَـابُه

طِلْعِـتْ مْـــغِـــيْـــرَه مَـا شَكَـلَتْ غَلَقُـه[٦٧]   ورَمَتْ مَـــفَـــاتِيْـحُـــه على الغُـــرَبَهْ

- ٤ -

عديد ذوى المكانه (كبير العائله)

- كَـــانْ مَـــا احْــسَنْه فى الجَـــمْعْ وَسْطَانى ... تمـــيلْ الجِـــمُـــوعْ يقُـــولْهَـــا اتْقَـــامى

كَـــانْ مـــا احْــسَنْه فى الجَـــمْعْ من قــبْلى ... تمـــيلْ الجِـــمُـــوعْ يقُـــولْهَـــا اتْعَـــدلِ

خزَامْ غريْمَه السبْعْ مَا يبْلى

- عَـــدمَكْ خَـــسَـــارَه ياجِـــسْــرْ بين بلَدِينْ ... أمْـــــشى عَـلِيْكْ وأطوحْ الـكِـمِينْ

عَـــدمَكْ خَـــسَـــارَه ياجِـــسْــرنَا الْعَـــالى ... أمْـــشى عَلِيكْ وأطوحْ اكْـــمَـــامى

- عَـــدمَكْ خَـــسَـــارَه ياجِـــسْــرْ بين أسْــيوطْ ... ومَـــا كَـــانْ حِـــسَـــابِى أنْ المَليحْ يمُـــوتْ

ويفُوتْ مكَانَه للأُلوفْ تفُوت

- عَـــدمَكْ خَـــسَـــارَه ياقَنْطَرَه بمُـــونَه ... وانْـــتَ عَـــلِـــيكْ الْـصُـــلْحْ يـــاابُـــونَـــا

عَـــدمَكْ خَـــسَـــارَه ياقَنْطَرَه برُخَـــامْ ... وانْـــتَ عَـلِيكْ الصُلْحْ والـزَعْـــــلانْ

- ٢ -

- الْمَـــنْدَرَه فَـــزَتْ عَـــلاوِهَـــــا(٦٨) ... وانْشَـــوقِتْ على دَخْلتُـــه فـــيهـــا

الْمَـــنْدرَه فَـــزَتْ لَـهَـــا عِـــلْوَه ... وانْشَـــوقتْ على دَخْلتُـــه الحِلْوَه

- ٣ -

- الْمَنْـــدَرَه رَصُوا كَـــرَاسِيهَـــا ... ودَا كُـــرسِى مين اللى انْكَسَـــرْ فِـــيهـــا

كُرْسِى العَرِيْبى اللى محليهَا

- ٢ -

عديد الإبن على أبيه

- وَلْدَكْ عَـلِـيكْ شَقْ قُــــفْطَـانُهْ ... قَـــال ابُوى عَـــمُـــودْ البِـــيْت وحِـــيْطَانَه

وَلْدَكْ عَلِيكْ شَقْ القَـــمِـــيصْ للدِيلْ ... قَـــال ابُوى عَـــمُـــودْ البِـــيتْ راح فين

عديد كبار السن:

- واللَه الكُبَـــارْ هَلْبَتْ مَـــا شَـــافُـــوا(٦٩) ... الصِـــغَـــيَـــرين زىْ النخلَه هَافُـــوا

واللَه الكُبَـــارْ هَلْبَتْ مَـــا فِـــرحُـــوا ... الصِـــغَـــيَـــرين زىْ النخلَه مَـــا تِعْـــبُـــوا

- ٥ -

عديد الأم على ابنتها

- يَابتْ قُـــولِيلِى إشْ يوْجَـــعكْ فى الْليلْ ... رَاسِـــى وقَلْبِـــى وشَـــقَـــايِقِـــى لِتْنِـــينْ

يَابتْ قُـــولِيلِى إشْ يوْجَـــعِكْ يَاخْـــتِى ... رَاسى وقَلْبى وشَـــقَـــايِقى وبَخْـــتِى

- ٥ -

عديد الولد الذى لم يتزوج .

١ ـ أمْ العَــرُوسَــه جَــابَتْ العَــشَــا فى بْرَام[٧٠] لِقِتْ العَــرُوسَــه والعَــرِيسْ خَــفْــيَــانْ

أم العَــرُوسَــه جَــابَتْ العَــشَــا فى حَلَهْ لِقِتْ العَــرُوسَــه والعَــرِيسْ ولاَ

٢ ـ رَاحْ الجَــدَعْ عَــتَــبْــه على مَــوْلاَهْ مَــالْقِــيشْ عَــرُوسَــه تَحْتْ الْلحَــافْ وِيَاهْ

رَاحْ الجَــدَعْ عَــتَــبْــه على رَبّه مَــالْقِــيشْ عَــرُوسَــه تَحْتْ الْلحَــافْ جَنْبُــه

ـ ١ ـ

عد يد البنت التى لم تتزوج:

ـ كُلْ الصَــبَــايَا حَــرِيرْهُم صَــافِى وانْتِ حَــرِيرْكْ غَــبَــرْ السَــافِى

كُل الصَــبَــايَا حَــرِيرْهُم لِبْــسُــوه وانتِ حَــرِيرِكْ فى التُــرَابْ حَطُوهْ

ـ يَالَـمِتْ أيَـادِيكى مِنْ الْغَــبَــرَهْ يا مْــعَــدلَه المَايِلْ على القَــمَــرَهْ

وإنْ قُلْتْ حَاجَه تِنْقَصِنى عشرة

ـ ســلامــة أيَادِيك مِنْ الصُــفَــيْــر[٧١] يـا مْــعَــدلَه المَايِلْ فى نُصْ الْلِيلْ

إن قُلْتِى حَاجَةتِنْقَصِى التِلْتِينْ

وَاحْــتَــرْتْ مِنْ عَــدَمَكْ أنا اروح فين مَــالْقِــيتْ بِصَــارَه بَكِيتْ بِدَمْعْ الْعِينْ

ـ ١ ـ

ـ شَــعْــرْ العَــرُوسَــه عَــدُوه بالمِيَــه ورَمُــوه ورَاك يا مــغَــجِــبَــانِيَــه

شَــعْــرْ العَــرُوسَــه عَــدُوه بالمِيــتِينْ ورمُــوه وراك يَـاحِلْـوة الحِـلْوِيـنْ

ـ دَمْ العَــرُوسَــه أحْــمَــر مِنْ الحِنَه مِنْ فَــرْحِــتُــه فَطْفَطْ على العِــمَــه

دم العَــرُوسَــه أحْــمَــر مِنْ الطَرْبُوشْ مِنْفَــرْحِــتُــه فَطْفَطْ على الوشُــوشْ

ـ ٣ ـ

ـ يَا واقْــفَــه عَ الْبَــابْ نَورْتِيــه خَلَقِكْ على المعْــلاَق[٧٢] مَــادَوْبْتِيــه

يا واقْــفَــه عَ الْبَــابْ يَاعُــودَه مَلْبَــسِكْ حَــرِيرْ وجَــزْمِــتِكْ سُــوده

يا واقْــفَــه عَ الْبَــابْ يا شَــقْــرَه مَلْبَــسِكْ حَــرِيرْ وِجَــزْمِــتكْ صَــفْــرَهْ

ـ ٤ ـ

عديد المواسم والأعياد:

ـ واللّه إن مَــا جِــيــتُــوا على مَــواسِــمْكُوا لَتَنِى[٧٣] حَــزِيْنَــه لَجِــلْ خَــاطِرْكُــوا

واللّه إن مــا جِــيــتُــوا على ليــالِى العِــيــدْ لاَقَلَــعْتْ تُــوبْ ولا لِبِــسْــتْ جَــدِيد

- الناس كَتيرَة وانتَ ليه غَايِبْ … يَالْلِى قَطَعْتْ السودْ والنَّايِبْ(٧٤)

الناس كَتيره وانتَ غَايِبْ فِينْ … يالْلِى قَطَعْتْ السودْ والنَّايْنِين

- ٢ -

عديد الأم على ولدها:

- يامَاسِكْ الشُومَه مِحَلِّيهَا … مَهَانْ عَلِيكْ أُمَكْ تِدَلِّيهَا

يَامَاسِكْ الشُومَه مِزَعْفِزْهَا(٧٥) … مَهَانْ عَلِيكْ أُمَكْ تِبْخَتْرْهَا

- يالَخَدُه يالْلِى تِحِلْ الشَالْ … مَيِّل عَلِيهْ وقُوله الغِيابْ كَامْ عَامْ

يالَخَدُه يالْلِى تِحِلْ عَلِيتَهْ … مَيِّل عَلِيهْ وقُوله الغِيَابْ كَندْ إِيهْ

- فَايِتْ عَلِيه والنِشُو(٧٦) فى إيْدُه إخْضَرْ … إرْتاحْ يابُوى لَمَا غَدَاكْ يِحْضَرْ

فَايِتْ عَلِيه والنِشُو فى إيدُه … إرْتاحْ يابُوى لَمَا غَدَاكْ نِجِيبُه

- ٣ -

- إسْمْ اللّه عَلِيكْ يَاخُوى … مَحَسَبْ(٧٧) عْ الغَالِى مَاحَدْ يِقُولْ

يَاوادْ يَاعِينْ الدِيبْ … يَابُو شَالْ بِهَدَادِيبْ

نَهَار مَانزلوكْ اللّحدْ ياصغيّر نزلوكْ غصيبْ

- ٥ -

- يابو الرفَاقَه رفَاقْتكْ عَشَرَه … فَاتُوا على بابَك عَمَلُوا حَدَره(٧٨)

يا ابو الرفَاقَه رفَاقتك عشرين … فَاتُوا على بابَك مُوَلِينْ

- مُوت الشَبابْ يِصْعَبْ على الزَرْزُورْ … بَيّتْ على وَرَق السَجَرْ مَغْمُورْ

موت الشَبَابْ يَصْعَبْ على القِمْرِى … بَيّتْ على وَرَق السَجَرْ يِمْرِى (يبكى)

عديد الطفل:

- يَا امى خُدِينِى واطْلَعِى السَلُوم … إيَاكْ تِجِينِى العَافْيَه واقُومْ

يا امى خُدينى واطْلَعى البِسْلِمْ … إيَاكْ تجِينى العَافْيَه واتْكلمْ

يا امى خُدِينى واطْلَعِى الجَبالى … إيَاكْ تجِينى العَافْيَه من تَانى

- يا امى خُدِينى واطْلَعى بَرَه … ايَاكْ تجِينى العَافْيه وأبْرَى

عديد القتل:

- دمْ القَتِيلْ غَطُوه بِحَلَبه … لِقْيُوا العَرُوسَه والعَرِيسْ ولاَ

دَمْ القَتِيلْ غَطُوه بِحْرَامْ … لَعِينْ يَاعِينِى تُنْقُدُه الغِرْبَانْ

دمْ القتيلْ غطوه بجلايه(٧٩)   لعينْ يا عيدي تنقده الحدايه

- مالكم يادي الصبايا عن الهموم متمنعين   اللي ما اخوها اللي ماابوها كلكم متوجعين

أنا روحت له ولقيتْ رقبته مايله   ولقيتْ عجاجه مايله(٨٠)

أنا طالعه ولقيتْ عجاجه فوقْ   روحتْ أقوله إزيك ولقيته راح للزوقْ

- ١ -

- ياحسرتي بذري لمنْ قالولي ماتْ   دبيتْ على قلبي سبعْ دباتْ

واتهدْ منْ حيلي سبعْ هداتْ

- تحت عليه لما حازوكْ(٨٢) ياغالي تحتْ عليه   تحتْ عليه هما الكتارْ وأنا كتْ وحديه

لما حازوكْ ياغالي تحتْ جبلْ عالي   هما الكتارْ وانا كتْ وحداني

- اتنين وراه واتنينْ ورا النخله   واتنين يقولوا خدوه على غفله

اتنينْ وراهْ واتنينْ ورا البستانْ   واتنينْ يقولوا خدوه وهو غفلانْ

- لمنْ وقعتْ وقلتْ يا سيدْ   ياما الشفا عامل واحدْ طيبْ

- ولدْ الحرامْ شربوا عليكْ قهوه

- لما وقعتْ ماحدْ سمى عليكْ   جريدْ النخلْ طاطا يسمي عليكْ

لما وقعتْ ياسيدْ   الله الشفاعة منْ جدعْ طيبْ

- دمْ القتيلْ إكفوا عليه ماجورْ   إن طلعْ النهارْ ياكله الزرزورْ

دم القتيلْ اكفوا عليه برامْ   إن طلعْ النهارَ تاكله الغربانْ

محسبْ عليك يا عجبانْ

- ٤ -

عديد القبر:

- صعبانْ علينا إشْ قدْ ما صعبانْ   رقادْ العبوسه ومطرحكْ خليانْ

مايخلاشْ واصلْ وتعمره السكانْ

- قدامها رويه والله العبوسه قدامها رويه   نزلتْ عليها جدعانْ مغصويه

قدامها ميه والله العبوسه قدامها ميه   نزلتْ عليها جدعانْ مسميه

جدعان مليحه تملا العينْ وشويه

- بالله إعملوا قبرْ المليحْ مليحْ   شباكْ بحيري يخشْ منه الريحْ

انا ما اريدشْ عدمك يعني يكون صحيحْ

- ١ -

ـ مَـــايغـــجـــبكْش الطُوبْ وعَلُوْ الطُوبْ	دَا احْنَا بليْنَه تَحْتْ دَا المَغْـــصُـــوبْ
مَـــايغـــجـــبكْشْ الطُوبْ وعِلُو بْنَيـــانه	دا احْنَا بْليْنَه تَحْتْ جـــيطَانُه

ـ ٢ ـ

ـ قُـــدَامْ العَـــبُـــوسَـــه بنَاتْ يشِيلُوا تُرَابْ	ـ يبْنُوا بَسَـــاتـر(٨٧) لـدَخْلة العُـــبَـــاقْ
قُـــدَام العَـــبُـــوسَـــه بنَاتْ يشِيلُوا الطين	يـبْنُـوا بَسَـــاتـر لـدَخْلة الحِلْوين
وَسْطْ العَـــبُـــوسَـــه لا بيـــزْ ولا عِلْوَه	ولا طَشْتْ واسع تـتْـــسَـــبَحْ الحِلْوَه
وَسْطْ العَـــبُـــوسَـــه لا بيـــزْ ولاَ جْنيدَه	ولاَ طَشْتْ واسعْ تـتْـــسَـــبَحْ الزِينَه

ـ ٤ ـ

عديد الغُسل:

ـ مَـــالـك تـكُبْ المَاءْ علـى عِـــيدِى	إيَاكْ لِقيـــتُـــوا حَـــبِـــيْـــبَـــه غـيـــرِى
مَـــالـك تـكُبْ المَاءْ علـى وِشِـى	إيَاكْ لِقيـــتُـــوا حَـــبِـــيْـــبَـــه خلْفِى

ـ ١ ـ

ـ ياغَـــاسِل الجَـــدَعْ مَـــاتروَّض الحَـــانى(٨٨)	لِحـــينْ نـــوَدعْ بَعْـــضِنَـــا تَانـــى
يـاغَـــاسل الجَـــدَعْ مَـــاتْرُوضْ الصَـــابُونْ	لِحـــينْ نـــوَدعْ بَعْـــضِنَـــا ونْقُـــوم
ـ ع الْمَـــغْـــسَلَـــه رَمُوا مَـــلامـــحُـــمْ	صَـــغْـــبَـــانْ عَلَيَـــه قِلِةْ وِلَـدْ مَـــحِـــمْ
ع الْمَـــغْـــسَلَـــه رَمُوا صَـــدَارِيهُـــمْ	صَـــغْـــبَـــانْ عليَـــه قِلةْ وَلَدْ لِيْـــهُـــمْ
ـ سَـــاعِـــةْ النَدَمَـــه غَـــسَلُوه عَـــشَـــرَه	ورَمُـــوه ورَاكِـى يـاحِلْوَه يـاقَـــمَـــرَهْ
سَـــاعِـــةْ النَدَامَـــة غَـــسَلُوه اتْنينْ	ورَمُـــوه ورَاكِـى يـاحِلْوةْ الحِلْوِينْ

ـ ٢ ـ

عديد الكفن:

ـ جَـــابُوا الجَـــديدْ مَـــاتْقُـــومْ يانَايِمْ	قَطَعُـــوا الجَـــديدْ مِينْ غَـــيْـــبَكْ دَايِمْ
جَـــابُوا الجَـــديدْ مَـــاتْقُـــومْ يانَعْـــسَـــانْ	قَطَعُـــوا الجَـــديدْ مِنْ غَـــيْـــبَك لِزَمَـــانْ

ـ ١ ـ

عديد اللديغ:

ـ قَـــرصَنْـى يا امِـى عَـــقْـــرَبْ الحَـــاوِى	بَـيِّـتْ الْـلـيل كُـلُـه أعَـــاوِى

ـ ٣ ـ

قَـــرصَنْـى يـا امِـى عَـــقْـــرَبْ الْجَلَه	بَـيِّـتْ الْـلـيـلْ كُـلُـه أتْـقَـلَّـى

ـ ٤ ـ

عديد المحروق:

- يا امى حُـــشيـــيلى النـارْ كَلَتْ دَيّه	وعَـــجَـــاجـــهَـــا طِلِعْ على عْنيَـــه
يا امى حُـــشيـــيلى النـارْ كَلَتْ راسى	وعَـــجَـــاجْـهَـــا طِلِـعْ سَـقَـانى كَـاسى

-٢-

فتاة متزوجه حديثا:

- جُـــوز الصـبيــيَـــه عَ الفِـــرَاش يقُـــومْ	والحَى عِنْدُه ابْدَى مِنْ المَـــدْفُـــونْ
جـــوز الصَـــبِـــيَـــه ع الفِـــرَاشْ نايمْ	والحَـــىْ عِـنْـدُه ابْـدَى مِـــنْ الـنَـــايم

-٣-

الرواة:

-١-

الست أم على

السن: ٦٢ سنه

الأولاد: ٣ ولد و ٢ بنت

البلد: قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح أبنوب سابقا.

-٢-

الست أم محمد

السن: ٥٨ سنة

عدد الأولاد: ٦

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح

-٣-

الست أم حسين

السن ٤٨ سنه

الأولاد: ٣

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

-٤-

الست عزيزة

السن ٧٢ سنه

الأولاد ٥ أولاد، ٣ بنات

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

-٥-

الست أم مصطفى

السن ٥٢ سنه

عدد الأولاد ٤

قرية بنى زيد الأكراد مركز الفتح.

هوامش :

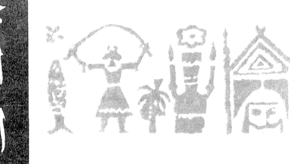
١ - تَهملْنَا : تتركنا.
٢ - يهوّنا : يسبب لنا الهوان.
٣ - دلّينا : (نزّلنا)، أنزلنا.
٤ - يورّينا : يكشف لنا عن أنيابه، يظهر لنا وجهه القبيح.
٥ - الضّنينْ : الضيم والألم والغلب والحسرة.
٦ - لَحدْ : كَفَنْ
٧ - أشوّط : أمر على.
٨ - الرمّسَان : (مفردها رميس) وهو صغير الغنم.
٩ - جبده : سحبه بشدة وكاد أن يوقعه.
١٠ - شونّه : وعاء من الحطب يوضع به الخبز.
١١ - كَسَرْ الخيال : غطى المكان ١١ - الشونة: مخزن خاص بالتبن أو الغلال.
١٢ - خطَرت علينا : تذكرنا.
١٣ - يقشقش : يلملم أو يجمع.
١٤ - شيّعت : أرسلت.
١٥ - كاده : (غاظه)، أغاظه.
١٦ - عجْزِه من الجبل: كناية عن ضخامة الجسم والقَدْرْ أو المقام.
١٧ - دوّرت : بحثت.
١٨ - سوّقني : اشترى لي.
١٩ - عسسني : (حسسني) = اجعلني أشعر أو أحس بـ.
٢٠ - خسيّس : مستوى الماء فيه منخفض، والمقصود سهل الغوص فيه والحصول على ماتريد ٢٠ - النّوتي : الفلاك الذي يسير المركب.
٢١ - بالْعاني : بالقصْدْ والتعمد.
٢٢ - الْوَحلَه : لفظ فصيح يعبر عن خليط من التراب والقش بالماء .
٢٣ - بصَاره : حلْ أو طريقة أو معرفة أو خبرة.
٤٢ - ربّتْ غشاشه : كونت غشاشه.
٢٥ - ضنينْ : قليل أو نادرا.
٢٦ - ما أدْرَاشي : لا أعلم.
٢٧ - شراب زيرك : الشرب من ماء زيرك «الزير».
٢٨ - المنْدره : مكان عقد جلسات الصلح وإقامة الأفراح والجنائز وغيرها.
٢٩ - ودوه : ذهبوا به.
٣٠ - أنادمْ : أنادي.
٣١ - ختي إيه : أخذت.
٣٢ - المصْرُورْ : المحفوظ بعيداً عن المتناول.
٣٣ - المجَازْ : حجرة الضيوف.
٣٤ - شكّلتْ بابه : أغلقته.
٣٥ - غلّقه : قفل من الخشب يسمى في الصعيد غلَقَه.
٣٦ - برّينا : شفينا.
٣٧ - طَفَلّي عليه : طفا لي عليه أو برّده أو أطفأ ناره.

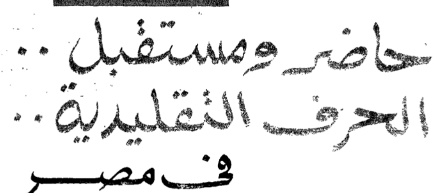
٣٨ ـ يا مخادير : مخادير عدم الوعى
٣٩ ـ يتصرروا : يعبلوا.
٤٠ ـ الصرّه : قماشة يوضع فيها الشئ المراد حفظه وربطها.
٤١ ـ دعْبث : إبحث.
٤٢ ـ مترْبس : مغلق.
٤٣ ـ عملى : جعلنى.
٤٤ ـ برنْجك : ثمار شجرة البُرنج التى تعمر طويلا.
٤٥ ـ الطوبَسي : المقصود بها كلمة تيبس الانجليزية ومعناها البقشيش.
٤٦ ـ مدسْدس : بعيداً عن متناول الطبيب والمقصود به أنه غير محدد العَرضْ والمكان.
٤٧ ـ لامونا : شجرة ليمون.
٤٨ ـ خلْفى : خلف لى.
٤٩ ـ أنضر : أراقب أو أنظر الى.
٥٠ ـ شباته : المقصود بها الشعر الشائب .. والمقصود بها الشيب وظهور علامات الكبرْوضياع العُمر.
٥١ ـ كبيْته : دلقته.
٥٢ ـ ياحادى : المقصود به ملك الموت.
٥٣ ـ إدّلتْ :هبطت أو نزلت
٥٤ـ بانت : ظهرت.
٥٥ ـ الملّقَه : منطقة من الأرض الزراعية بالقرية تسمى الملّقه.
٥٦ ـ ماتنجخمطوش : لا تصعّر خدك للناس «قرآن كريم».
٥٧ ـ طريق لَربَعْ : أحد الطرق الموجودة فى أطراف القرية.
٥٨ ـ طريق لتنين : أحد الطرق الموجودة فى أطراف القرية.
٥٩ ـ جعلْتْ : إعتقدت.
٦٠ ـ كبشت بالكبْشه: أخذت ملىء كفى.
٦١ ـ الديّره : الديار.
٦٢ ـ البَلاص : إناء من الفخار.
الجرّه: إناء من الفخار
٦٤ ـ لجاويد : أهل الجود والكرم.
٦٥ ـ مغيرة : مندفعة.
٦٦ ـ ما شكلت بابه: لم تغلقه.
٦٧ـ غلقه : قفل من الخشب يسمى غلّقهَ
٦٨ ـ فزّتْ علاويها : تعالت لكى تراه وهو قادم من بعيد من كثرة الزحام حوله.
٦٩ ـ هلّبتْ ما : ما إنْ
٧٠ ـ برام : إناء من الفخار يطبخ فيه.
٧١ ـ االصفير: إصفرار الجسم.
٧٢ المعْلاق : حبل من ليف النخيل توضع عليه الملابس.
٧٣ ـ لتنّى : لسوف أظل.
٧٤ ـ النايب : المناب أو النصيب.
٧٥ ـ مزعفرْها : مزخرفها، مذوقها.
٧٦ ـ النشوّ : طرف جريدة النخيل.
٧٧ ـ محسبْ : فى الحسبان، وهى بقصد الرقيا من الحسد.
٧٨ ـ حدره : منحدر.

٧٩ ـ بحلايه : تصغير حلّة وهو إناء.
٨٠ ـ عجاجه : نسبه الى عجاجه بنت الملك حنضل العقيلى التى إتفقت مع أبو زيد الهلالى على قتل أبيها على أن تتولى الحكم مكانه.
٨١ ـ عليّه : المقصود بها مكان مرتفع بعيداً عن العيون.
٨٢ ـ حازوك : تمكنوا منك.
٨٣ ـ إكفوا عليه : ضعوا عليه.
٨٤ ـ ماجور : إناء من الفخار يعجن فيه الدقيق بالماء.
٨٥ ـ العبوسه : الجبّانه.
٨٦ ـ رويه : وحله.
٨٧ ـ بساتر : حواجز.
٨٨ ـ الحانى : الذى ينحنى على الميت أثناء القيام بالغسل.







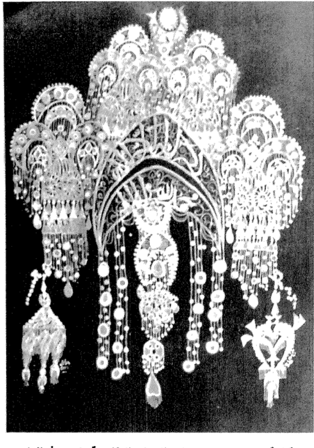


عرض: د . سامية دياب

عقد المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ١١ : ١٣ ديسمبر ١٩٩٦ ، ندوة علمية تحت عنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر»؛ وذلك لمناقشة حال الحرف الآن، وأوضاع العاملين بها، والمعوقات التي تواجه هذه الحرف، ومحاولة إيجاد حلول للمشكلات التي تواجهها. استغرقت أعمال الندوة ثلاثة أيام، قدم خلالها ستة عشر بحثا، كما استضاف المجلس الأعلى للثقافة بعض العاملين في الحرف الفنية التقليدية، وبعض الفنانين الشعبيين في مجال الغناء والعزف على الآلات الشعبية، وذلك للاستماع إلى شهاداتهم حول المصاعب التي تواجههم في مهنهم وتؤثر على حياتهم وأسباب ابتعادهم عن هذه المهن، وقد قدم المجلس شهادات مشاركة لجميع الفنانين والحرفيين الذين شاركوا في هذه الندوة سواء بالغناء أو العزف، أو الذين قدموا نماذج للعمل الحرفي من خلال أعمال الورشة التي كانت مترافقة مع أيام الندوة.

هذا وقد أقيم معرض بقاعات المجلس لأعمال الفنيين والحرفيين عرضت فيه بعض الأعمال الفنية لمصورين تلقائيين، وأعمال حرفيي مركز وكالة الغوري، ومركز الفن والحياة.. كما قُدّمَ عرض للأزياء الشعبية، وكذلك للملابس المستوحاة من هذه الأزياء الشعبية.

وقد قدم الباحث إبراهيم حلمي نتائج دراسته الميدانية عن حرفة الخيامية، والتي قام فيها بتتبع ورصد هذه الحرفة منذ عام ١٩٨٤، في بحث بعنوان «**الخيامية - حاضر الحرفة**». وقد ركز في البحث على هذا الحاضر، الذي توصل فيه إلى أن حرفة الخيامية وصناعها في انحسار متواتر. وقد ذكر أسباب هذا الانحسار والتي توصل إليها من واقع البحث الميداني، نذكر منها: ارتفاع أسعار الخامات، ارتفاع أجور العاملين في الحرفة، اعتماد الحرفة على السياحة، هروب عدد من العاملين بالمهنة لمهن أخرى، إلخ. كما قدم ثبتًا بأسماء بعض أسطوات الصنعة المتوفين، والمتقاعدين، وقدم بالصورة بعض أسطوات الصنعة الذين مازالوا يمارسون عملهم.



قطعة حلى من معروضات الحرف التقليدية ضمن فعاليات ندوة «مستقبل الحرف التقليدية فى مصر»



مستقبل الحرف التقليدية فى مصر

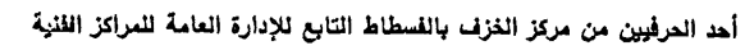


أ. د. أسعد نديم مقرر الندوة، و أ. د جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة، و أ. فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية

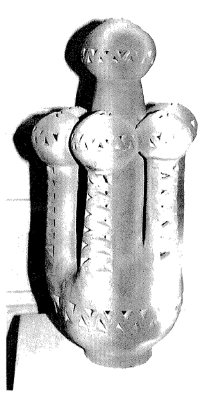


أ. عز الدين نجيب، و د. نبيل درويش، و أ. صفوت كمال، و د. مارى تريز عبد المسيح، و أ. أور سلاشيرنج فى إحدى جلسات ندوة الحرف التقليدية

قطعة فخارية من منتجات المراكز الفنية - وزارة الثقافة


أحد الحرفيين من مركز الخزف بالفسطاط التابع للإدارة العامة للمراكز الفنية



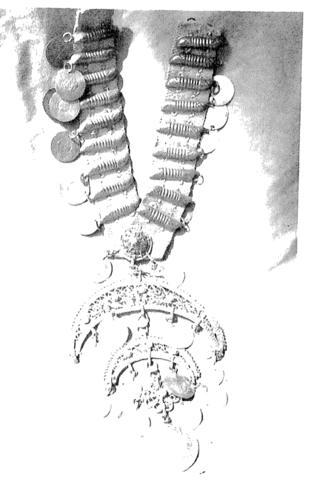




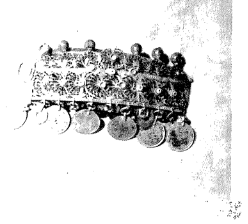


مجموعة من الفنانين
الشعبيين :
طارق النحاس
والنجار البلدى
وخياط الخيامية
أثناء العمل ضمن
فعاليات ندوة
«مستقبل الحرف التقليدية
فى
مصر»





كردان هلالى من سوهاج
صورة رقم (٧)

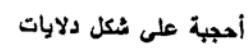


مشط من الفضة مزينة بقطع من الحلى
صورة رقم (٢)

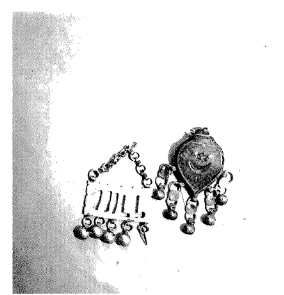
أسورة شنشللو من حلى عروسة الزار



صورة رقم (١٢)

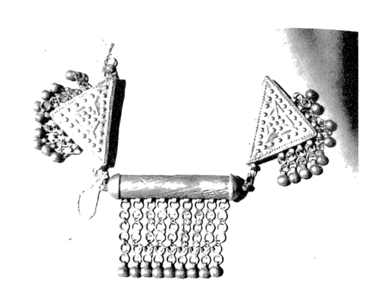


أحجبة على شكل دلايات

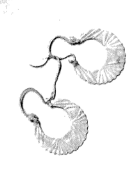


صورة رقم (٨)

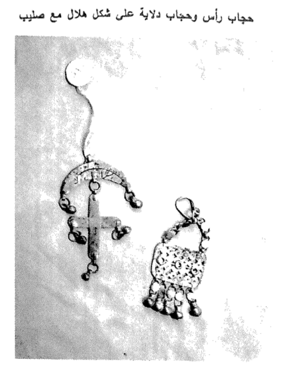
صورة رقم (٩)
حجاب شبح باط من الفضة



صورة رقم (٥)
حلق شكل مخرطه



حجاب رأس وحجاب دلاية على شكل هلال مع صليب



صورة رقم (٣)
أحجبة رأس طراز شفتشى



صورة رقم (١)
مجموعة مكاحل من العظم

صورة رقم (١٠)
غويشة دبابة من العظم

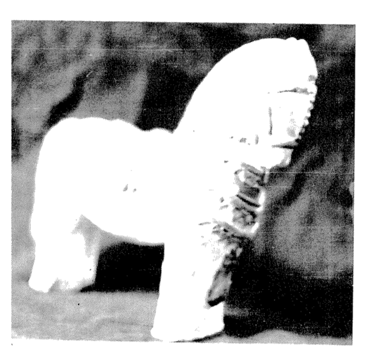
صورة رقم (٦)
صورة لبعض الأقراط من العظم.

صورة رقم (١٣)
خلخال من الفضة

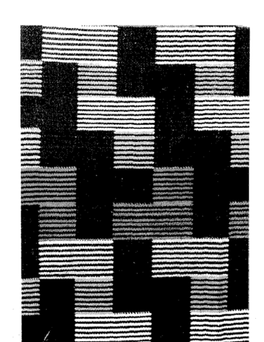
جماليات

الفخار الشعبى المصرى

أشكال فخارية صاغها الفخارى الشعبى بمثابة لعب للأطفال، فيها البساطة والتع
والاختصار والتجريد وكلها عناصر يحتويها العمل الفنى المتكامل. المرجع لهذه الصو
مها محمود النبوى الشال، رسالة دكتوراه: «لعب الأطفال الفخارية والخزفية»، كل
التربية الفنية



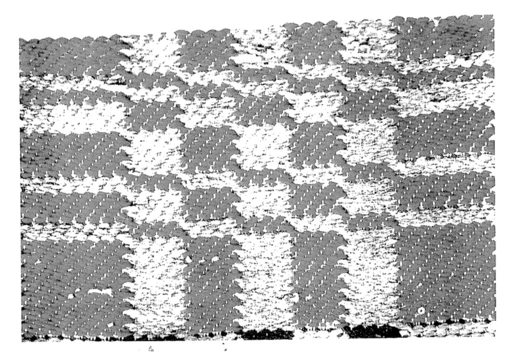




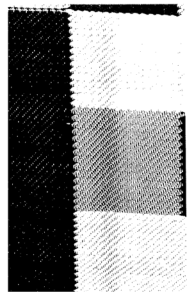


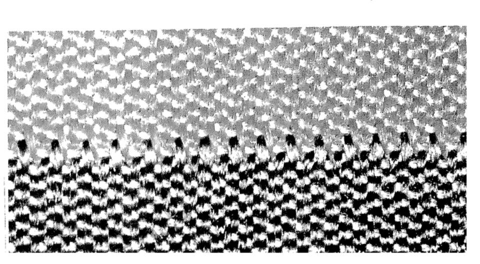


من مقتنيات جمعية الأسر المنتجة، شرك
المقاولين العرب، مدينة نصر



من أعمال الدارس طارق أحمد خليل ويظهر فيها الأسلوب المستحدث للحصول على
أنسجة الكليم المختلفة عن طريق الألوان والخامات والتراكيب النسجية.





أما البحث الثانى: فقد قدمه الأستاذ دكتور أحمد كمال **صفوت الألفى بعنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية فى مصر»**. قدم فيه نظرة عامة عن نشأة الحرف جاء فيها «إن الحرف تنشأ لتلبية متطلبات الناس فى المجتمع، وتندثر مع تطور المجتمع، أو تراجع طلب أفراده عليها»، ويرى أن الحرف تراجعت أمام الثورة الصناعية «وإنتاج الوفرة». ثم عدد الحرف التى مازالت تقاوم الانحسار مثل حرفة السجاد اليدوى، والكليم والحصر، والفخار، والخشب، وصناعة الزجاج المعشق، والأوانى المعدنية المشغولة والمطروقة. كما عرض فى البحث لواقع حال عمل الحرفيين فى الورش الصغيرة، وبدائية أدواتهم المستخدمة. ويرى أن مستقبل تطور هذه الحرف يكمن فى «التنشيط السياحى الذى يدفع بهذه الحرف للنمو..» ودور الدولة فى تنشيط هذه الحرف».

كما قدمت د. **ثناء عز الدين** بحثها عن «**الخيمة - فن الخيامية فى مصر**» عرض البحث لفن الخيامية أو النسيج المضاف باعتباره أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة، وكذلك عرضت استخدامات الخيمة، وأسلوب تنفيذها عن طريق التصميمات التقليدية الأصيلة، وكذلك أماكن العاملين فى هذه الحرفة. كما تعرض البحث للتقاليد الحديثة والتغيرات التى دخلت على الحرفة التقليدية، وتحولها إلى مجال آخر هو الطباعة عن طريق الشاشة الحريرية «سلك سكرين»، مع ذكر لعيوب هذه الطريقة. وقد قدمت فى البحث نماذج مصورة لزخارف فن الخيامية الأصلية.

كما قدم **شوقى عبدالحكيم** بحثًا تحت عنوان «**حول ندوة الحرف التقليدية**»، وقد أطلق على هذه الحرف التى هى موضوع الندوة: «الصناعات والحرف المندثرة أو التى طواها النسيان»، وعدد أنواع الحرف، كما أدخل العديد من الموضوعات الفنية تحت هذا الاسم، فمن العمارة الشعبية، والأثاث المستخدم والخيامية، وأغطية حجرات النوم من مفارش وسجاجيد، والسجاد اليدوى (بالحرانية) «إلى» رقص الغوازى والعوالم، والندابات والسير والملاحم..، واكسسوار المرأة إلخ... كما طالب البحث بضرورة عمل «تقسيمات نوعية وإلا اختلط الموضوع، ويصعب الوصول إلى نتائج فى كيفية الحفاظ على هذه الحرف المندثرة التى تغطى معظم «متطلبات الجمعية الشعبية لأى شعب أو كيان»، ويدعو الدولة للاستفادة من هذه الحرف المندثرة لتقديم وجبة للسائح».

أما بحث الدكتورة **صفوت على نور الدين** بعنوان «**الجمعية الدولية لإحياء الحرف الفنية المتوارثة**» فقد كان مكرسًا للتعريف بجمعية (إيسالتا). وقد عرضت فيه إلى أنها «جمعية تعنى بالمسح الميدانى، وتوثيق مراحل العمل، وتقديم برامج إرشاد للتدريس لصغار المتدربين، والإعداد للمعارض، ونشر التقارير والمقالات الإعلامية عن الحرف الفنية المتوارثة». وتولى الجمعية اهتمامًا كبيرًا لدراسة أخطار تأثير تدخل الآلة والتقنية الحديثة على إنتاج الحرف التقليدية. هذا ولم يوضح المقال الجهة التى تتبعها هذه الجمعية الدولية.

قدم أ. **صفوت كمال** بحثه تحت عنوان «**جماليات الحرف الفنية التقليدية والشعبية**»، ويرى أن «الحرف الفنية التقليدية والشعبية تشكل طابعًا خاصًا فى مجالات الإبداع الفنى والثقافى للمجتمع، من حيث إنها تعبر عن المهارة الفنية للإنسان فى إعطاء معطيات الحياة سمات جمالية متميزة، وتجمع هذه السمات بين الموروث المادى الحضارى، والمأثور الفنى التشكيلى فى وحدة تكاملية تعبر عن الفكر والوجدان».

تعرض فى البحث لما هو فنى تقليدى، وشعبى، والعلاقة المتبادلة بينهما. ثم عدد بعض الصناعات التقليدية مثل الحصير، والأوانى الحجرية، والنسجيات المرسمة..، وأشغال العقادة والخيامية، والحلى والثياب المرصعة. ويقترح ضرورة تدعيم الدولة للحرف الفنية التقليدية والشعبية، كذلك رعاية المؤسسات الأهلية لهذه الحرف الفنية، حيث يرى أن الاهتمام بهذه الحرف التقليدية والشعبية «مسئولية قومية قبل أن تكون مسئولية فنية أو علمية».

أما بحث الدكتور**عبدالغنى الشال** عن «**الدور الذى تلعبه الحرف التقليدية فى حضارتنا**» فقدم عرضًا تاريخيًا عن الحرف ووجودها فى الحضارات التى مرت بمصر من فرعونية، وقبطية وإسلامية. كما عرض للدور المهم الذى كانت تلعبه هذه الفنون فى الماضى. ويرى أن الحرف فى الوقت الحاضر «فى حالة من التردى»، ويقترح تشكيل لجنة متخصصة لوضع خطة للنهوض بهذا التراث، كذلك يقترح على مراكز الأبحاث العلمية القيام بتجارب على الخامات البيئية وتقديم نتائج هذه الأبحاث للفنانين الشعبيين.

كما تناول د. **عبدالقادر مختار** موضوع «**الفنون التقليدية - الحاضر والمستقبل**» حيث قدم تعريفًا «للفنون التقليدية أو الحرف التقليدية، بأنها الفنون الجماهيرية أو الشعبية التى تلبى جزءًا من احتياجات الجماهير فى وطن ما فيما يتعلق بالملبس والمسكن، وأنواع الأثاث، والمفروشات، وأدوات الاستعمال اليومى فى الأكل والشرب، وأدوات الزينة.. الخ». وهى تنشأ وتكتسب طابعها الخاص فى فترة زمنية طويلة، ثم تستقر، ويصبح لها أصول وتقاليد حرفية وفنية يمكن دراستها، وتعليمها للصبية.

ويرى أن واجب الدولة رعاية هذه الحرف ومساندة الحرفيين، وإقامة المعارض والمسابقات الفنية بينهم، ورصد جوائز مالية وأدبية لهم، ومراقبة الجودة ومنع الغش...

وبالنسبة لوزارة الثقافة يدعو لأن تقيم الوزارة متحفًا قومياً للفنون التقليدية بمختلف أنواعها.. ويتضمن البحث مقترحات للنهوض بمراكز الحرف التقليدية الحالية، ومقترحات بإنشاء مراكز تدريب على الحرف فى كافة المحافظات، كما يقترح إعادة الحياة والازدهار إلى القرى والمدن التى اشتهرت بإنتاج نوعيات معينة من هذه الفنون والحرف مثل: مدن سوهاج، أخميم، الأقصر، أسوان، كرداسة محافظة الشرقية، مطروح، الواحات، شبه جزيرة سيناء.

كما قدم **عز الدين نجيب** بحثًا بعنوان **«الحرف التقليدية فى مصر- نظرة للواقع ورؤية للنهوض»**، قدم فيه لمحة تاريخية عن أهمية الحرف التقليدية فى مصر، فهى جزء من التاريخ الاجتماعى للشعب المصرى، فيها تمتزج الوظيفة النفعية بالوظيفة الدينية بالعادات والتقاليد والقيم المتوارثة، ومن خلالها يمكن الاستدلال على هوية هذا الشعب، وعلى حسه الإبداعى وذائقته الجمالية، وقد «تعرض للوضع الحالى للحرف التقليدية ويرى أن أغلب هذه الحرف فى تدهور.. والبعض شارف على الانقراض».

كما يتساءل عن أهمية إحياء هذه الحرف اليوم، ويرد بأن ذلك ضرورى لأنها تدخل فى نسيج التكوين الوجدانى والذوقى للشعب المصرى بكل طبقاته. ويقدم عدة اقتراحات منها بصفة عاجلة تدعيم مراكز الحرفيين الموجودة فعلاً، وتشجيع إقامة الورش الخاصة والمشروعات الأهلية الصغيرة، أما الاقتراح المفصل بالنسبة للبحث فهو إقامة مدينة الحرفيين فى القاهرة قريبًا من منابع هذه الحرف، وعرض لعناصر مشروع هذه المدينة.

وقدم الأستاذ **فرج العنترى** ورقته **«حول تنمية حرف البيئة من خلال دور الفنون الشعبية»**، تناول فيها عرض وتلخيص الدراسة، والتوصيات التى قدمت من شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة للمجلس القومى للثقافة فى عام ١٩٨٨/٨٧؛ حيث أشارت الدراسة إلى أن الواقع الراهنة لأوضاع ومستوى إنتاجاتنا من الحرف البيئية يحرمها من التمتع بعنصر الاعتبار الثقافى، ويحبسها فى حدود تصور تجارى قاصر..

كما عرض التوصيات العامة ونورد بعضها: عمل مسح جغرافى لمختلف الأقاليم والبيئات المتميزة فى فنون الحرف والصناعات فى أنحاء الجمهورية؛ لحصر ورصد التنويعات.. والعمل على إلزام كافة الأنظمة لهذه الحرف والصناعات بمفهوم ونظام موحد من الفلسفة والأهداف والتوجه. العمل على تنمية وتنشيط مختلف الحرف البيئية لتحتل مكانها اللائق فى المجتمع العصرى وثقافته.. دعوة وتوصية كافة المؤسسات التعليمية والتثقيفية والإعلامية إلى الإسهام التخطيطى فى تحقيق الهدف القومى المنشود من تنمية الحرف والصناعات البيئية الشعبية. كما عرض التوصيات الخاصة لكل من وزارة الثقافة، والمؤسسات الاقتصادية، والمؤسسات السياحية ولدورها فى هذا المشروع القومى.

أما أ. **محمد جمعة محمد على** فقد قدم بحثًا بعنوان **«التراث الحرفى مسئولية قومية»**، قدم فيه تعريفًا للحرف التقليدية على أنها إبداع متوارث منذ أقدم العصور فى كل المجتمعات حسب البيئة والطبيعة.. وركز على ما وصلت إليه الحرف التقليدية فى مصر من اضمحلال تدريجى، وبداية النهوض فى الستينات وتخصيص وكالة الغورى للنهوض بالحرف التقليدية المصرية. كما عرض البحث للمعوقات التى تواجه الحرف الآن منها عدم اهتمام السياسات الرسمية بالحرف باعتبارها كياناً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، استعمال الخامات الصناعية فى بعض الحرف، عدم توافر الرعاية الفنية والتوجيه لهذه الحرف، عدم وجود مناهج بحثية للمتخصصين فى مجالات الحرف، افتقاد الحرفيين فى هذا العصر لشيوخ الصنعة وتفكك الروابط الاجتماعية بينهم، مع هجرة العمالة الماهرة للصنعة.. إلخ. النظرة المستقبلية، إعادة نظام شيوخ الصنعة، وإذكاء روح المنافسة بين الحرفيين، تشجيع حرف الخرط العربى.. إعداد مناهج تعليم بالمدارس الصناعية.. إلخ .

كما قدم د. **محمد عمران** بحثه تحت عنوان **«آلات وأدوات الموسيقى الشعبية»**، بدأ بلفت الانتباه إلى الأسس الفارقة بين «ما يندرج تحت مسمى شعبى بالمفهوم الأكاديمى، وبين ما يندرج تحت مسمى تقليدى، وتلقائى، وعفوى. إلخ المفهوم العام السائد. كما عرض لفكرة التغير التى لحقت بآلات الموسيقى الشعبية وأركان هذا التغير، ورصد آثار التغير التى لحقت بوضعية بعض الآلات الموسيقية الشعبية وأدواتها.

أما بحث د. **نبيل درويش** عن **«الحرف التقليدية مصدر أساسى من مصادر الدخل القومى»**، فيرصد العلاقة بين الإنسان والحرفة منذ قديم الزمن. كما يتعرض للمشاكل التى تواجه الحرف اليدوية الشعبية المصرية، وظروف التغير الاقتصادى، والصناعى والثقافى والاجتماعى المعاصر. كما يرى ضرورة الحفاظ على هذه الحرف. «خاصة وأننا مقبلون على عصر الإقبال السياحى، وإلغاء الحواجز

الاقتصادية بيننا وبين العالم، الذى بدأت بوادره بما يسمى باتفاقية الجات».

ويقترح فى البدء تخصيص مساحة كبيرة فى الصحراء «طريق مصر - الفيوم» لإنشاء مدينة للحرفيين.

كما قدم د. **هانى جابر** بحثاً بعنوان «**الثقافة التقليدية ودورها كدافع للإنتاج**»، يتناول مشكلة الحرف التقليدية بين الماضى والحاضر.

يناقش فى البحث موضوع الثقافة التقليدية، والثقافة المعاصرة، وكيفية الجمع بين الاثنين لاستخراج شكل جديد هو «الاتجاه نحو إنتاج حرفى تقليدى معاصر، طبقاً لخطة تنموية، مما يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية».. ويدعو لثقافة حرفية جديدة «قادرة على المناورة الإنتاجية، والقدرة على التنافس، قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والأفكار والتصورات والاقتباس من رؤى أبعد جغرافياً».

أما د. **مارى تريز عبدالمسيح** فقد تناولت موضوع «**الخروج عن الفن المشروع**»، ركزت فيه على أهمية دور الفنون المسماة «بالتلقائية» على الساحة الفنية، فتحدد أن هناك فنانيين فى مجال التصوير ينتمون للطبقات الشعبية، ولم يتلقوا دراسات فى فن التصوير أو النحت، وبهذا خرجت أعمالهم عن المقاييس «العليائية».. ثم عرضت نماذج لفنانين «تلقائيين» ولأعمالهم. وتذكر فى نهاية الورقة أن أهمية هذا الفن الخارج عن المشروع هى محاولته الوعى بالأنا فى الحيز الطبيعى والثقافى الآتى، ممايفضى إلى التعرف على الأنا فى أبعادها التاريخية جملة».

هذا وتلتقى مع هذه الأفكار الورقة المقدمة من السيدة **أورسلا شيرنج**، حيث تسرد تجربتها مع الفنانين التلقائيين فى مجال التصوير (الرسم)، واستثمار هذا الفن فى عمل معارض لهم فى أوربا، ومساعدتهم على إقامة معارض لهم فى مصر أيضاً، وبيع أعمالهم. ومن هؤلاء الفنانين **رمضان أبو سويلم، حسن الشرق، وصلاح حسونة**.. إلخ.

كان هذا عرضاً موجزاً للأبحاث التى قدمت فى الندوة. وسوف نستعرض أهم ما جاء فى شهادات شيوخ الصنعة عن المشاكل التى تواجههم وتواجه حرفهم، وما يأملون فى أن يتحقق حتى تزدهر هذه الحرف مرة أخرى، ويمكن إجمال هذه المشاكل فيما ذكره هؤلاء الفنانون الحرفيون:

١- الشيخ محمد طه أسطى فن الخيامية، تعلم الصنعة عن والده، ثم التحق بمركز تدريب وكالة الغورى عام ١٩٦٢. يرى أن الصنعة تجد الآن منافسة من الطباعة. وأن أهم المشاكل التى تواجه الحرفيين هى الأجور الضعيفة التى لا تساعدهم على المعيشة وضرورات الحياة، مما يجعل الكثيرين منهم يقومون بأعمال إضافية سواء فى مجال عملهم، أو فى مجالات أخرى.

وبالنسبة لازدهار الحرفة مرة أخرى، يرى أن من الضرورى إدخال إنتاج هذه الحرف فى حياتنا من جديد بأشكال جديدة، وفتح مراكز تدريب للصبية على هذه المهن، وبالنسبة للخيامية فإن هناك عاملا أساسياً يساعد على انتعاشها وهو توافر الأقمشة المصرية الجيدة (أى الخامة الأساسية)، التى لا نحتاج لاستيرادها من الخارج، وأن إمكانية تعليم صبية جدد أمر سهل فهو شخصياً قد درب عاملاً من المتدربين فى ٦٠ يوم فقط.

٢- محمود ناجى تخصص فى النقش على النحاس، تعلم فى ورشة والده شيخ هذه الصنعة «محمد ناجى»، كما تدرب فى مركز بين القصرين ثم وكالة الغورى من ١٩٦٠/١٩٦٢. ترك الوكالة لضعف إمكانياتها المادية، ولعدم قدرته على التوفيق بين مهام عمله فى ورشة والده بعد وفاته وبين عمل الوكالة. يعمل حالياً مستقلاً بورشته ومعه أخوته، وقد أنتج إنتاجاً راقياً فى هذا المجال (النقش على النحاس) وتقتنى أعماله فى أوربا، وأمريكا، والبلاد العربية. يرى أن هذه الصنعة تواجه ضعف الإمكانات المادية داخل مراكز الحرف التابعة للدولة مع أن هذه المراكز متوافر لها إمكانات بشرية هائلة لا تقل كفاءة عما يقدمه هو نفسه من أعمال مكلفة تتميز بالدقة والأصالة. ويتمنى أن ترعى الدولة هذه المراكز ومنها مركز وكالة الغورى الذى بدأ منه وكذلك تشجيع الحرف الفنية التقليدية، ورعاية ومساعدة كل من يحاول الاجتهاد فى المحافظة على هذه الحرف. وهو شخصياً سوف يعمل على تصوير كل إنتاجه من اليوم، وطباعته فى كتالوجات، حفاظاً على هذا التراث، وتسهيلاً على الجمهور المحب لهذه الحرف فى التعرف على هذه الصنعة الفنية.

٣- سعيد محمد على يمارس فن التطعيم بالصدف، تعلم أصول الصنعة فى بلدته «شبين» على يد المدرب الأسطى «على الفتال» الذى وجد به موهبة فى هذا المجال، وساعده على العمل بمركز وكالة الغورى منذ ١٦ عاماً تقريباً، كما مارس المهنة فى ورش خان الخليلى، وهو الآن مدرب بقسم التطعيم بالصدف فى الوكالة.

يرى أن بالوكالة كنوزاً مدفونة، هى الحرفيون المصريون، الذين يشرفون مصر فى المهرجانات ولا يجدون الدعم المادى أو المعنوى فى بلدهم؛ حيث يعملون بأجور «ضعيفة»، فمازالوا منذ عملهم بالوكالة يعملون بمكافأة شاملة ويأمل أن تنظر الدولة إلى أبناء هذه الحرفة وترعاهم.

٤ـ **أحمد سيد أحمد يعمل فى الخرط العربى**، خريج المدارس الثانوية الصناعية ١٩٨٥، يتحدث فيقول: أنا عملت بالسوق، وعملت بوكالة الغورى، لكنى وجدت فرقاً بين إنتاج الوكالة والإنتاج الآخر، حيث إن إنتاج الوكالة يمتاز باللمحة الفنية الأصيلة، وعامل الوقت مهم بالنسبة لمثل هذا الإنتاج، وهذا لا يتوفر لإنتاج السوق، فهم يعملون من أجل المادة فقط ويتمنى انتشار هذه الحرفة، وأن تقام مدرسة لتعليم الصبية فى مراكز الحرف التقليدية ومنها مركز وكالة الغورى.

٥ـ **سعيد حامد ويعمل فى مجال الخزف، والمعلم محروس أحمد عبدالمجيد**، بمركز الفخار بالفسطاط التابع لوكالة الغورى قالا بوجود مشاكل فى مهنتهما لكن لن يعرضاها (لعدم الإحراج مع المسئولين الذين دعوهم للمشاركة).

٦ـ **كامل شديد (لاعب عصا) تحطيب، وخطاب عمر خطاب (عازف سلامية)**، قالا: إن مشكلة الفنانين الشعبيين هى أنهم ليس لهم معاشات عندما يكونون فى السن الواجبة للراحة فكامل بلغ من العمر ٦٤ عاماً، وخطاب عمر خطاب (٨٠ عاماً) وليس لهما مصدر دخل بعد طول العمل المضنى فى رحلة العمر الطويلة.

٦ـ **الشيخ رمضان أبو سويلم، وحسن الشرق فنانان فى مجال التصوير**، ومن مجموعة السيدة أورسلا شيرنج وقد طالب **حسن الشرق** بمتحف للفن الشعبى، ومدينة للفنون تضم الرسامين، والحرفيين، وتكون متحفاً لتراثنا، كما طالب بالاعتراف بالفنان المصور «الشعبى»من قبل الدولة، واقتناء أعماله.هذا وقد قدم **الشيخ رمضان أبو سويلم** عدة توصيات للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة منها: ضرورة منح الفنانين المتقدمين فى السن معاشات بصفة استثنائية، حيث تكتفى النقابات بمنحهم عضوية فقط، إعفاء الفنانين الشعبين من الضرائب، عقد مؤتمرات ثقافية فى مصر ودعوة دول العالم لها وإقامة معارض للفنانين بأنواعهم، إشراك الفنانين الممتازين فى كافة المجالات والحرفيين فى جوائز الدولة التقديرية أسوة بالفنون الأخرى.

وقد صدر عن لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدة توصيات جاء فيها:

١ـ إنشاء سجل مصنف للحرفيين والفنانين الشعبيين التقليديين فى مصر فى الحقبة الأخيرة تتولاه لجنه الفنون الشعبية بالمجلس.

٢ـ الشروع فى تنفيذ قرار لجنة الفنون الشعبية بتأسيس نقابة مهنية للفنون الشعبية، تضم جميع العاملين والمبدعين والدارسين لهذه الفنون، وتهتم أساساً بحماية حقوقهم الأدبية والمادية.

٣ـ حصر كل الدراسات والأبحاث فى المكتبة العربية والأجنبية عن الحرف فى مصر منذ العصر الفرعونى، مع تلخيص الدراسات، والتوصية بإعادة طبعها وترجمة ماهو موجود منها بلغات أجنبية.

٤ـ مطالبة لجنة الفنون الشعبية بالإسراع فى دراسة إنشاء متحف ومدينة الفنون والحرف الشعبية، بحيث تضع اللجنة فى اعتبارها ما دار فى هذه الندوة من مناقشات، وما قدم من أبحاث.

٥ـ التوصية بأن تحدد لجنة جوائز الدولة التشجيعية فى الفنون الشعبية، نسبة متوازنة مع الفروع الأخرى للمبدعين الحرفيين فى مجال الفنون والحرف الشعبية.

٦ـ فى كل سنة تخصص حرفة من الحرف الشعبية المصرية لتكون حرفة العام..

٧ـ تكوين لجنة مشتركة بين المجلس الأعلى للثقافة والجهة المعنية فى وزارة التربية والتعليم لدراسة مناهج التعليم المتعلقة بالحرف فى المدارس، واتخاذ التوصيات الخاصة بتطوير المناهج وزيادة ساعات الدرس والتوظيف العملى للمنتج، وزيادة المكافآة، وإقامة المسابقات.

٨ ـ توصى الندوة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بدراسة كيفية تدعيم المراكز المعنية، والهيئات بالفنون والحرف الشعبية بوزارة الثقافة للنهوض برسالتها فى مجال دعم القائمين بها والتنسيق بينها لتنشئة أجيال جديدة..

٩ـ توصية لجنة الفنون الشعبية بأن تدرس مع اتحاد الإذاعة والتليفزيون، تخصيص مساحات إعلامية مناسبة لإدخال الفنون والحرف الشعبية ضمن برامجها الدائمة المنتظمة بهدف نشر التوعية بنتاج هذه الحرف والفنون ونشر تذوق جمالياتها.

وبذلك جمعت التوصيات الصادرة عن الندوة بين الحلول التى تقدم بها الباحثون وبين أمنيات الحرفيين والفنانين الشعبيين فى محاولة تقديم حلول لمشاكل الحرف والصناعات الفنية الشعبية، نرجو أن يتحقق البعض منها قريباً، والباقى على التوالى. كما قدمت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة «شهادات مشاركة» لكل الفنانين والحرفيين الذين شاركوا فى أعمال الندوة بالمعارض، والغناء، والعزف، والورش، وعددهم ٤٩ فناناً وحرفياً.

التراث الشعبى وثقافة الطفل

عرض: مديحة أبوزيد

عقدت مؤخراً ندوة حول التراث الشعبى وثقافة الطفل وكانت ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول ـ ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم. وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك والدكتور حسين كامل بهاء الدين وزير التعليم.

وقد نظمت المؤتمر كلية رياض الأطفال بالدقى وعميدتها الدكتورة سهير كامل مقرر عام المؤتمر والدكتورة ابتهاج طلبة وكيل الكلية وأمين عام المؤتمر .

وتشرف المؤتمر بنخبة رائعة من الأساتذة والباحثين فى كافة المجالات، كما شارك السفير أحمد قدرى الأمين العام المساعد لجامعة الدول العربية للشئون الثقافية والاجتماعية والأستاذ عادل عفيفى نائب وزير التعليم الذى ألقى كلمة فى الافتتاح قال فيها...

هذا المؤتمر صيحة من أجل أن يعيش الطفل المصرى والعربى حياة آمنة؛ فالسيد الرئيس محمد حسنى مبارك يؤمن بأن التعليم استثمار وليس خدمات، كما دعى سيادته إلى مشروع قومى لتعميم التعليم وتطوير المناهج ورعاية المعوقين والتوسع فى التعليم الجامعى والاهتمام برياض الأطفال.

وقد شهدت مصر فى السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً بالطفولة على يد السيدة سوزان مبارك والتى قادت العمل بأسلوب متميز فى المجلس القومى للطفولة والأمومة من خلال اهتمامها بالمكتبات الخاصة بالأطفال ومشروع القراءة للجميع، وبذل الجهود المستمرة فى العمل على وضع قانون موحد شمل رعاية الطفل والأم العاملة.

وقد ألقت الدكتورة سهير كامل كلمة فى الندوة أكدت فيها أن الأسرة والمؤسسة التعليمية هما دعامة الثقافة والتربية بالنسبة إلى الطفل، وفى عصر تفجر المعرفة والتطور الهائل فى وسائل الاتصال أصبحت مؤسسة الإعلام شريكة أساسية فى عملية التنشئة الاجتماعية وتشكيل الوعى الثقافى للطفل جنباً إلى جنب مع الأسرة والمدرسة؛ لهذا يمكن القول إن الهدف من هذا اللقاء هو إيجاد صيغة مدروسة للتنسيق بين جميع المؤسسات المعنية بتنشئة الطفل وتعليمه وتشكيل وعيه الثقافى بحيث

تقوم كل مؤسسة بدورها على أسس علمية وفى إطار منظور واضح للصورة المرجوة لثقافة الطفل ثقافة تمتد جذورها فى عمق التراث والحضارة وترتفع قامتها لتواكب التطور التكنولوجى.

وتناول الدكتور جمال عبود تنمية القيم الجمالية لدى الأطفال وقال...

لابد أن ندرك أهمية الرسم بالنسبة إلى الطفل باعتباره دعامة يمكن للطفل من خلالها أن يكتشف عادات إبداعية كالدقة والإتقان والملاحظة الحية؛ أى أن يعيش الطفل بوجدانه مع كل الأحداث من حوله. ومدرسو التربية الفنية لديهم وسيلة مهمة فى بناء عادات كل المتعلمين الذين يمرون تحت رعايتهم بدء من المدرسة الابتدائية أو الحضانة وقبل ذلك مسئولية الأسرة عن تربية الطفل جماليًا. وأرانى أطلب شيئًا مهمًا.. وخاصة فى القرى والنجوع التى انتشر فيها التليفزيون - حيث أؤكد على التربية قبل المدرسة.. فهناك جهود مطلوبة لكى يدرك الطفل القيمة الجمالية فى شكل لعبة ولا نحرمه من الشارع.

فكيف يعبر عن ذاته وهو محروم وهذه مسئولية الأم والمدرس، لابد من وجـــود المدرس الواعى الذى ينمى المواهب والقدرات عند الأطفال. وبالنسبة إلى الإعلام فنحن فى حاجة إلى ساعات طويلة من علمائنا الأفاضل. ولا أطالب بإلغاء برامج موجودة ولكن أطالب بالمزيد من البرامج لتربية الطفل من خلال برامج مختلفة أتمنى للطفل المصرى أن يتعلم الحرية وأن ينمى إحساسه.

وتحدث أيضًا الدكتور أحمد محيى عن التربية بوصفها منظومة لتنمية المواهب وقال...

التربية عملية مستمرة وفلاسفتها يؤكدون على أن الإنسان ينمو ككل ويؤكدون على أن هناك اعتماداً متبادلاً بين مكونات هذا الإنسان من النواحى العقلية والجسمية والنفسية فكلها متكاملة، أيضًا هناك ارتباط بين التفكير الإبداعى والتفكير العلمى وهناك صحوة للاهتمام بالتعليم لأنه أحد مكونات الأمن القومى.

نحن فى عصر الغلبة فيه للفكر الرأسمالى. فلابد من اكتشاف الموهبة ثم إعداد المعلمين وتدريبهم. وهذا يدعونا لإثراء برنامج إعداد المعلم. كما أن المناخ المدرسى لابد أن تسوده الحرية.

وحول المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية قدم الدكتور عبد الباسط عبد المعطى كلمة قال فيها.. مقابل المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية يجب علينا مسئولية توظيفها أو القيام بما يشبه القطيعة المعرفية. هذه الثقافة لاتخلو من مفاهيم - مع ملاحظة أن الرموز لم تعد متاحة للطفل - بمعنى عندما نتكلم عن ثقافة الطفل.. هل هناك فصل عما يسمى ثقافة طفل وثقافة البشر الآخرين أم أن الأطفال أنفسهم هم الذين ينتجون هذه الثقافة ويصراعهم وإحباطاتهم؟

فكلمة ثقافة الطفل تقال بشكل عام ويواكبها طفل القرية.. طفل الطبقة المتوسطة.. الأطفال الذين يتعلمون المهن المختلفة فى الورش أم طفل الطبقة العليا.

وأعتقد أن القرن ٢١ يعتبر معوقًا لحركة الطفل فى النمو والتطور.

ثم قدم المستشار على فهمى بالمركز القومى للبحوث كلمة قال فيها...

إننا بوصفنا باحثين نسلم بأن الواقع موجود ولابد من محاولة معرفته تمهيداً لمحاولة التغيير لكن الصعوبة فى القرارات لأن هناك عوامل كثيرة تتدخل فيها. فعندما أتحدث عن المأثور الشعبى ونشأة الطفل فى مصر سواء طفل الحضر أو الريف نجد أن جميع الأطفال يذشأون منذ نعومة أظافرهم على الحكاية فى المهد فكل جدة أو أم أو أخت كبرى لديها ذخيرة من الحكى الشعبى قبل النوم، وهى متعة مشتركة بين الأم والطفل المتلقى. هذا الحكى الشعبى قد لا نوافق عليه وقد نستهين به ونعتبره معوقًا. ولايمكن بقرار سياسى التخلص منه، وربما يكون قد قلت درجته بوجود جهاز التليفزيون.

والشىء الثانى ... أن أطفالنا يربون وفقًا لمعايير معينة للأب والأم أو لأحدهما. هذه المعايير يكون من بينها التأثر بالأجناس الشعبية والتى تستند إلى الأمثال الشعبية كأنها حكمة الحياة مقطرة، هذه الأمثال العامية توجه جزئيًا بعض أطر تنشئة الطفل فى الأسرة.

فالتربية الأخلاقية تستند إلى أمور كثيرة من بينها هذا الجنس من المأثور الشعبى فهو يتدخل ولو فى إطار خفى. وعندما يكبر الطفل ويشب عن الطوق يتعرض لمؤثرات كثيرة من المأثور الشعبى . فالطفل يتواجد فى الموالد ويسمع السير الشعبية والمواويل إذن المسألة أنه لامنجاة لأطفالنا من التأثر ببعض التأثيرات، وهذه الأجناس من المأثور الشعبى محملة فى الغالب بقيم سلبية تؤثر على تنشئة الأطفال ولايمكن التخلص منها فى المنظور القريب.

السؤال المطروح الآن...

ماذا يمكن أن نفعل لمواجهة هذه الإشكالية؟ هل نواجهها بطرق تطبيقية؟

أشير هنا إلى أن المراكز البحثية فى مصر لم تقم بأداء عملها كما نأمل وذلك منذ الخمسينيات حتى الآن رغم وجود مؤسسات بحثية ومؤتمرات. وأنادى بما هو قابل للتطبيق ألا وهو أن توجد هيئة قومية بحثية مستنيرة تستند إلى سلطة كبرى لتكون مجلساً ملحقاً بمجلس الوزراء أو مجلساً يجمع التراث جمعاً علمياً ثم يقوم بتصنيفه تصنيفاً علمياً سليماً ثم نقوم بعملية الانتقاء.

وحول فلسفة ثقافة الطفل ودور المركز القومى لثقافة الطفل قدم الدكتور علاء حمروش كلمة قال فيها...

نقوم بحصر لأهم الفنون الشعبية التى تهتم بالثقافة الاجتماعية للطفل وذلك فى المركز القومى لثقافة الطفل يعاوننا الأستاذ صفوت كمال رائد الأدب الشعبى والأستاذ عبد الحميد حواس كمستشارين للمجلس.

كما نقوم بحصر الأغانى والحكايات الشعبية وأيضاً حصر الفنون التشكيلية. كما نقوم بعمل قائمة ببليوجرافية ونضع برامج للفنون الشعبية فى المدارس. ونقوم أيضاً بعمل شريط كاسيت عن الأغانى المتميزة للأطفال. فيلم تسجيلى عن الوادى الجديد، مسابقات للأطفال ولدينا موافقة مبدئية من محافظ الإسماعيلية عن مهرجان ثقافة الطفل. أيضاً عقدنا ندوات مهمة حول الموسيقى الشعبية، الحكاية الشعبية فى سينما الأطفال. شارك فيها أ. فاروق خورشيد وعقدنا ندوة حول التراث الشعبى وتنمية الحس الجمالى شارك فيها د. أحمد مرسى، د. شاكر عبد الحميد أ. صفوت كمال، وندوة أخرى حول الموروث فى أدب الأطفال. ولدينا تصور حول بعض الدراسات عن الموسيقى الشعبية ودور الفن التشكيلى فى التعبير عن نفسية الطفل. كما أننا طبعنا بعض الكتب عن الحكايات الشعبية والأغانى الشعبية.

ومازالت هناك جهود تبذل داخل المركز القومى لثقافة الطفل من أجل تنقية التراث الشعبى من الشوائب والعمل على نشره.

وقدمت أيضاً الدكتورة رضا عصفور مدير إدارة الفنون الشعبية بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى بوزارة الثقافة - إسكندرية، كلمة حول الرقص الشعبى قالت فيها...

الفولكلور فن مرتبط بالبيئة وبالثقافة وترجمة الأفكار والمعتقدات من خلال حركات متتابعة ومعبرة طبقاً لطقوس معينة وزى معين. وتعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والإيقاع. ويعتبر الرقص الشعبى عنصراً من عناصر الفولكلور. فخطواته موضوعة وموسيقاه معروفة تتوارثها الأجيال. وعن طريقه يتم الإفصاح عن أحاسيس ومعتقدات الشعوب والتقريب بينها فى مختلف المناسبات. والرقص الشعبى هو أقدم أنواع الرقص إذ إنه ولد بمولد الإنسان حيث عبر عن أفراحه وأحزانه وهو محبب لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم؛ فعروض الرقص الشعبى تثير فينا الاندماج والاستمتاع عندما نشاهد حركاتها التعبيرية المتمشية مع الموسيقى مما يجعلنا نتذوقها جمالياً. فهو يحكى من خلال صور حركية متتابعة لأداء حركى وتشكيل معبر فردى أو جماعى على أنغام الموسيقى والغناء والإيقاع - معبراً عن سمات الشعوب المختلفة وملامح العادات والتقاليد المتنوعة، ويبين التواصل مع الماضى الذى يجب أن نحافظ عليه ونفيد منه. والرقص الشعبى لكل شعب يمتاز بلونين هما الرقص الشعبى الأصيل النابع من البيئة ويؤدى بالأسلوب التلقائى. والرقص الشعبى المسرحى وهو عمل مصمم معين معروف الاسم، ويكتسب هذا الرقص وجوده من العلاقة بين عمل المصمم وبين جمهور المسرح إلا أنه يجب تجنب ما يصل به التطوير إلى حد التخريف أو ما يؤدى إلى طمس المعالم الأسلوبية للرقص حتى يكون الرقص بصورته المسرحية صادقاً فى تصويره وعرضه

للرقص الشعبى الأصيل والذى يعتبر سجلاً خاصاً للتراث الشعبى القومى...

فمثلاً الرقص الشعبى للفرق الأصلية فى بورسعيد يعبر عن مظاهر البيئة الساحلية ذات التاريخ المجيد، وهو يختلف عن رقصات المحافظات الأخرى؛ فهو لون من ألوان الفنون الشعبية يتميز الأداء الحركى فيه بالسرعة والقوة والمهارة فى حركات الساقين والذراعين مع استخدام الأغانى الشعبية التى تؤدى على آلة السمسمية وكذا النقر بالملاعق والأكواب والمثلثات.

لذا تعتبر الفرق الأصلية مصدراً أساسياً وسجلاً مهمًا يمكن الرجوع إليه فى عمليات التدريب، كما أن الرقصات الشعبية للفرق القومية للفنون الشعبية لمديرية الثقافة ببورسعيد تتميز بالمعايشة الحقيقية للحياة اليومية للمهن المختلفة (الصياد، البمبوطى، عمال الرباط، الترجمان، حياة البحارة المختلفة فى الميناء) وكأنها لوحات حقيقية تنقل للمشاهد على المسرح خاصة أن الراقص يستخدم الأدوات الطبيعية التى يستخدمها فى البيئة الواقعية مثل أدوات الصيد المختلفة ويقوم بالتجديف وتعتيل الشبك ويؤدى طرق الصيد المختلفة وتصنيع الحلوى الشعرية بأداء حركى متوافق.

أما البنات فيظهرن المرونة بوضوح فى أدائهن للتموجات الحركية. وهن يقلدن أنواعًا من السمك فى رقصاتهن؛ لذا فإن الرقصات الكثيرة التى تعرضها الفرقة القومية تعتبر وسيلة ناجحة فى عرض التراث الشعبى القديم ببورسعيد.

وحول ضرورة حماية الرقص الشعبى من الاندثار قدم الباحث على البارى كلمة قال فيها... الرقص الشعبى تتبادله الأجيال وتحتفظ به؛ لذا يجب تسجيل الرقصات بكل وسائل التسجيل حتى لا تندثر. ثم إننا فى زمن نحتاج فيه إلى العودة إلى التراث المكنون لاستدعاء اللآلئ الغائبة وإزاحة الصدأ من حولها فلا مستقبل لمن لاماضى له كما أن الآثار الفرعونية القديمة وما تحتويه من رسوم تدل على أن الرياضة عند قدماء المصريين تهتم بالمثل العليا للجمال الجسمانى فقد كانوا ينظرون إلى من يبرز فيها نظرة الكمال فى اتزان الجسم وتناسق الحركات وقوة الأبدان ومن الحركات الرياضية التى احتلت مكانة عظيمة: رمى الرمح والقوس والسهم. وكذلك الحركات الاستعراضية.

ومن الرقصات التى ظهرت فى رسوم معابد بنى حسن الرقصات التى تعبر عن الطبيعة كالرياح، فمثلاً كانت إحدى الراقصات تحنى ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض ثم تميل عليها راقصة أخرى وتأتى ثالثة فتمد ذراعيها فوق الأخريات إشارة إلى أن الراقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش، كما ظهرت الرقصات التى تعبر عن المناسبات المختلفة مثل الحصاد والأفراح والحروب.

فلا تزال توجد كنوز من درر التراث يمكن تجسيدها فى تابلوهات فنية حركية رائعة؛ ولذلك لابد من تسجيل رقصات الفنون الشعبية فى بقية المدن الساحلية والصحراوية تفادياً لاندثارها.

وأخيراً ضرورة الاهتمام بعمل دراسات عن البيئات المختلفة التى تستوحى فرق الفنون الشعبية من خلالها أعمالها الفنية.

وحول أهمية التراث الشعبى فى حياة الطفل قدم الدكتور محمد السكران كلمة قال فيها...

هل نحن بحاجة إلى التراث الشعبى فى ضوء هذه المتغيرات وكيف يمكن أن نفيد من هذا التراث.

ومن وجهة نظرى أعتقد أن التراث الشعبى يعد ثابتًا من الثوابت والنقاش يدور حول إضافة أو تطوير هذا التراث لأن له أهمية فى تشكيل وعى الأمة ويؤثر فى عملية الانتماء وهذه الأهمية تدفعنا بالضرورة إلى كيفية الحفاظ على هذا التراث.

وأضاف الدكتور كمال الدين حسين حول أصالة التراث المصرى فقال...

هل الثقافة الشعبية تعتبر معوقًا لمواكبة التغيرات العالمية؟ فى تصورى أن هذه التغيرات الثقافية الشعبية المصرية أثبتت أن جذورها تمتد منذ سبعة آلاف سنة. جاءت ديانات كثيرة ورغم ذلك لم تؤثر فى جوهر هذه الثقافة فقد يحدث أن بعض العناصر الثقافية تكيف من

ذاتها لتتواكب مع الجديد وأريد أن أؤكد أن الطقس الشعبى والمفهوم الشعبى ثابت.

وما أريد أن أقوله...

لابد أن نصنف الأمثال ونعرف المصادر التى تحمل آمالنا وأحلامنا. ثم إن التراث الشعبى لم يغفل دور الأم. فقد وضعت البنت فى مجموعة من المواقف كلها تعزز دور الأم.

وبالنسبة إلى رياض الأطفال فقد قمت بتجربة فى مجال رياض الأطفال فى التراث الشعبى؛ حيث جمعت خمسمائة بنت من القاهرة، مائة من بنها وغيرها ثم طلبت من كل منهن أن تجمع خمس حكايات شعبية متداولة فى المنطقة التى تعيش فيها. وبعد فترة وصل عندى ستمائة حكاية. بدأت أصنفها وأعددت منها كتابين، أحدهما .. حكايات الحيوان لطفل ما قبل المدرسة، وهى حكايات هادفة وتعلم الأبناء ففى حكاية الغراب النوحى يتعلم الطفل منها الجمع والطرح، وهذه مادة حساب.

وفى ورقة البحث التى قدمتها الباحثة فؤادة البكرى وهى بعنوان... التعليم والإعلام وتشكيل الوعى الثقافى للطفل.. أوضحت فيها أن للأسرة دوراً مهمًا فى عملية تشكيل الوعى الثقافى لدى الطفل. وأيضًا للمؤسسات الأخرى دور مهم . ثم أشارت إلى دور وسائل الإعلام فى تعريف الوعى وكيفية تشكيل هذا الوعى وأهمية وسائل الإعلام فى عصرنا الحاضر وتأثيرها على الطفل إيجابيًا وسلبيا، كما أشارت فى بحثها إلى أن التليفزيون يعتبر من أهم الوسائل الاتصالية التى يتعرض لها الطفل بوجه عام. ثم تناولت ظاهرة الاتصال والتى يشهدها العالم حالياً بعد حدوث الثورة التكنولوجية فى مجال الاتصالات وتأثير تلك الظاهرة على البلاد النامية - ومنها مصر - وعلى شبابها وأطفالها.

وهل يمكن التخفيف من الآثار السلبية لتلك الظاهرة مع اقتراح الحلول؟

وفى ختام الندوة قدمت الدكتورة عواطف عبدالرحمن مداخلة حول التراث الشعبى وقالت.. من خلال قضية التراث الشعبى يمكن أن أثير عدة قضايا... فقضية التراث الشعبى جزء من التحديات التى تواجه النخبة المهمومة بقضايا الوطن. وأرى أن ما أنجز فى هذا المجال ليس قليلاً ولكن هناك نوعًا من غياب التنسيق وتبعثر الجهود وهذا ليس فى مجال التراث الشعبى فقط وإنما ينسحب على أشياء كثيرة فنحن عباقرة فى أماكن مختلفة ولكننا مفككون؛ ففى مصر ثلاث مجموعات مسئولة عن التراث الشعبى وهى...

الجماعة العلمية المهمومة بقضايا المعرفة العلمية، ثم المجموعة الثانية والممثلة فى المؤسسات العلمية والتعليمية، ثم المجموعة الثالثة وهى مجموعة التعليم غير النظامى «جماعة الإعلام».

فالجماعة العلمية قامت فى حدود الظروف المتاحة لها بتقديم التراث الشعبى بالصورة التى تدعم فهم الأجيال الجديدة للحاضر. والمؤسسات التعليمية مهمة جداً. والتراث الشعبى يعتمد ضمن مناهج التعليم بأشكال إبداعية مشوقة ووسائل الإعلام من خلال ما قدمه المركز القومى لثقافة الطفل، وهى مؤسسات تعمل فى صمت وهذا مرفوض تماماً.

وقد أسفرت الندوة عن عدة توصيات مهمة هى:

- ضرورة التنسيق بين الجهات المعنية بشئون الطفل مما يؤدى إلى النهوض بالطفل ومواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين.

- ضرورة الاهتمام بالطفل الموهوب ورعايته ابتداء من مرحلة الروضة.

- تشكيل لجنة من المتخصصين لوضع برامج لتنمية الإبداع .

- زيادة الاهتمام بتدريب معلمى الروضة لاكتشاف مواهب الطفل ورعايته.

- تضافر الجهود لبحث السمات المثلى لعروسة مصرية لتؤدى دورها فى مواجهة العرائس المستوردة.

- الاهتمام بتحليل وتدريس العناصر التراثية التى ترتبط بطفل ما قبل المدرسة كالحكاية الشعبية والأغنية الشعبية.

- مكافحة الأمية عن طريق تبنى مشروع قومى إجبارى لمحو الأمية وربطه بحملة قومية واتخاذ كافة الإجراءات اللازمة التى تحقق الاحتياجات كافة.



الكليم وتصميماته المبتكرة

عرض: محمد عامر

إنه فى يوم السبت الموافق ١٩٩٦/١١/٢٣م الساعة الواحدة ظهرًا اجتمعت فى مبنى كلية الفنون التطبيقية لجنة المناقشة والحكم - المعتمدة من السيد الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ١٩٩٦/١٠/٣٠م - لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارس طارق أحمد إبراهيم خليل المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقى للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية».

وبعد المناقشة والحكم.

وافقت اللجنة على منح الدارس درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية - تخصص (غزل ونسيج وتريكو)..

وهنا نسير مع الدارس لنرى كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر، ثم نقدم إلمامة سريعة بتاريخ المعلقات النسجية وأسلوب التنفيذ.

صناعة النسيج من أقدم الصناعات التى عرفها الإنسان، وذلك لأنها كانت تلبى حاجة الإنسان إلى وجود ملبس يقى به جسده من تقلبات الطقس. وقد بدأت هذه الصناعة فى الأكواخ فى عصور ما قبل التاريخ وفى المنازل لسد حاجة الأسرة.

وبرقى الإنسان تطورت هذه الصناعة من صناعة فردية ينتفع بها الفرد وأسرته لتصبح صناعة جماعية منظمة تحت رعاية الدولة وإشرافها، حتى أنها أصبحت تشكل دخلاً اقتصادياً بالنسبة إلى الصناع والدولة.

وقد كانت صناعة النسيج من أهم الصناعات لدى قدماء المصريين، وقد أدى إلى الاهتمام بها توفر الكتان وهو خامة رئيسية لصناعة المنسوجات.

وكان فن النسيج من عمل النساء فقد كانت تقوم به الجوارى ونساء الفلاحين.

ولما ارتفع شأن هذه الصناعة دفع ذلك الأمراء وكبار الموظفين إلى رعايتها والاهتمام بها وتنظيمها وإنشاء مصانع

فى قصورهم تضم الكثير من الصناع، وكانوا يفتخرون بما ينتجونه لدقة صناعتهم وجودتها.

وكذلك انتشرت هذه الصناعة بين الكهنة وكان لكل معبد مصنع خاص به ينتج الأقمشة اللازمة للطقوس الدينية داخل المعبد، ومن أشهر المعابد التى تولت هذه الصناعة والإشراف عليها - معبد الكرنك.

وقد اشتهرت هذه المعابد بصناعة أرق أنواع الكتان (البوسوس) «وكلمة (بوسوس) تعنى ملكى وهى مرادفة للكلمة الهيروغليفية (نيسوت Nissut) وكانت تدر على المعابد أرباحاً وفيرة، وكان الفراعنة يستخدمون جزءاً ويحتفظ الكهنة بالباقى.

وكانت تلك المصانع تبيع للشعب منتجاتها وبخاصة للرقيق بعد أن تسد حاجة سادتها.

وذاعت شهرة هذه المنسوجات بين الأمم المعاصرة، وقد عاد ذلك على مصر بالخير الوفير.

وبعد انتقال مصر إلى الحكم الفارسى فى الأسرة السابعة والعشرين، وبانضمام مجموعة من الصناع المهرة - الذين كانوا يعملون بقصور الملوك والنبلاء بمراكز النسيج الملحقة بالمعابد - إلى صناع المدن والقرى تأثرت هذه الصناعة تأثراً إيجابياً.

ولكى نعرف الكثير عن صناعة النسيج، وبخاصة المنسوجات الكتانية فى عصر البطالمة، ننظر إلى وثيقة بتنيوفيس (أم البريجات بالفيوم) والتى تتضمن تعليمات وزير المالية إلى وكلائه فى المديريات. وقد ورد بالوثيقة (زر المصانع التى ينسج الكتان فيها، وابذل قصارى جهدك لكى يزاول النسيج أكبر عدد ممكن من الأنوال ويقدم النساجون كل كمية الأقمشة المزركشة المطلوبة من المديرية، وإذا تأخر أحدهم عن تقديم قطع المنسوجات المطلوبة فإنه يجب أن يأخذ ثمنها الذى حددته اللوائح لكل نوع). (زر كذلك أماكن الغسيل حيث يغسل الكتان، واعد قائمة وقدم الكمية الشهرية من قطع المنسوجات الكتانية فى الشهر الجارى وكمية الشهر التالى لكى توزع المبالغ المقابلة لها بين حسابات الخزانة العامة والملتزمين، وإذا وجد فائض عن كمية الشهر الأول ارصده فى الشهر التالى باعتباره جزءاً من الكمية الشهرية.

ويجب أن تنقل كل الأنوال العاطلة إلى عاصمة المديرية وتودع فى المخزن وتختم).

وكان يفرض على أصحاب المصانع إجراءات وغرامات وذلك فى حالة عدم اتفاق المنتج مع المواصفات المطلوبة من البداية.

وجاء بحجر رشيد أن الكهنة قد أعربوا عن شكرهم للملك بطليموس الخامس، وغمروه بمظاهر التشريف؛ لأنه أنقص كمية البوسوس المفروضة عليهم إلى الثلثين وأعفاهم من ثمن البوسوس الذى عجزوا عن تقديمه ومن الغرامات المفروضة عليهم لأنهم قدموا نوعًا لا يتفق والمطلوب منهم، وكذلك أعفى بطليموس الثامن الكهنة من المبالغ المستحقة عليهم لعدم تقديمهم كمية المنسوجات المفروضة عليهم وحظر الاستيلاء على أدوات الذين ينسجون البوسوس.

ويبدو أن صناعة المنسوجات الصوفية فى عصر البطالمة سارت على المنوال نفسه الذى سارت عليه المنسوجات الكتانية، إلا أنها لم تكن عليها القيود نفسها التى كانت مفروضة على صناعة المنسوجات الكتانية، خصوصًا من حيث الكمية؛ إذ يصعب حصر كميات الصوف التى تنتجها الأغنام وبالتالى الكميات التى يمكن تصنيعها منها.

وقد كان للحكومة مصانع خاصة للمنسوجات الصوفية بالإسكندرية، وكذلك كانت هناك مصانع للأفراد، وكان البعض يقوم بهذه الصناعة داخل المنازل؛ فقد ذكر د. إبراهيم نصحى أن «أبولونيوس، وزير مالية بطليموس الثانى «كان يملك مصنعاً للصوف فى منف وآخر فى فيلادلفيا كان ينتج مقداراً كبيراً من المنسوجات الصوفية القيمة مثل أغطية الأسرة والأبسطة، وأنه كان ينتج حاجة مستخدميه فى الضيعة وكذلك حاجة السوق. كما تشير وثائق «زينون» التى تتعلق بإنتاج الأصواف إلى نشاط أبولونيوس وزينون فى صناعة الأصواف».

جاء فى قائمة وجدت بين وثائق زينون - ما يأتى:

عدد النساء المشتغلات فى مصر فى صناعة الصوف، حسب إحصاء العام الخامس والثلاثين: ٣٢٠ فى موخيس، ٣١٤ فى أوكسورونخوس، ١٥٠ فى تبتيونيس والمجموع ٧٨٤. ولعل هذا العدد دليل على انتشار هذه الصناعة فى عصر البطالمة. وكان لاهتمام البطالمة بصناعة المنسوجات وتوفر الخامة والفنيين فى هذه الصناعة أثر كبير فى أن تجعل منها مورداً للاقتصاد القومى، حيث كانت الدولة تصدره للدول المجاورة.

وكان أهم مراكز صناعة النسيج فى مصر: طيبة ومنف وتانيس وأخميم ودندرة وقانوب وأرسينوى بالفيوم وبلوذن.

ولقد استمر النظام الذى سارت عليه صناعة المنسوجات فى العصر البطلمى حتى بعد دخول الرومان لمصر سنة ٣٠ق.م؛ إذ ظلت الإسكندرية فى ذلك العصر مركزاً مهمًا لصناعة المنسوجات الكتانية.

وظل هذا النظام حتى جاء الفتح الإسلامى لمصر سنة ٦٤١م واستمرت المصانع الأهلية التى كانت تشرف عليها الحكومة وتراقبها مراقبة دقيقة.

وكان فى العصر العباسى مصانع حكومية عرفت باسم دور الطراز، وهى نوعان: طراز الخاصة، وكانت تعمل أفخر أنواع المنسوجات للخليفة ورجال البلاط وحاشيته وتوجد على الطراز كتابات عادة ما تكون من الذهب أو الفضة.

وطراز العامة، وكانت تحت رقابة الحكومة، وتتبع بيت المال، ولكنها كانت لحساب أفراد الشعب.

وقد روى المقريزى أن دار الوزير يعقوب بن كلس حولت بعد وفاته إلى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم دار الديباج.

وكان لكل طراز ناظر مهنته النظر فى أمور عماله وبحث مشاكلهم وكيفية تشغيلهم وتحديد أجورهم وتوفير ما يحتاجون إليه من خامات أو عدد وتسجيلها وتجديد ما استهلك منها. ولهذا الناظر مساعد يختص بحفظ ما ينتجه الطراز وصيانته، ثم يلى المساعد المحاسب وكان مسئولاً عن النواحى المالية والحسابات، وكذلك رئيس العمال الذى كان يوكل إليه تنظيم العمل وإدارة شئون العمال.

وكذلك أنشئ نوعان من الخزانات، خزانة الكسوات الخاصة، وخزانة الكسوات العامة، فالخاصة كانت لحفظ ثياب الخليفة والأمير وكذلك الحلل والكسوات وكانت تلحق بقصور الخلفاء والأمراء ويعين لها مشرفون وكتاب وسجلات تسجل ما يرد إلى الخزينة وما يخرج منها. أما خزانة الكسوات العامة فهى مسئولة عن حفظ المنسوجات والثياب بمختلف أنواعها، ما ينتج أو ما تغتنمه الجيوش العربية الإسلامية المنتصرة.

كانت الغالبية العظمى من العمال فى تلك المراكز من الأقباط وتوارثوا المهنة.

ولقد نما الفن الإسلامى وتطور باشتراك العمال الأقباط واستمر هذا التعاون بين القائمين والحكوميين نحو ثلاثة قرون. ولم يقلل قدوم ابن طولون - ومعه فريق من الصناع الفنانين العراقيين - من أهمية دور العمال الأقباط إلا أن أثر أولئك الفنانين القادمين لم يظهر جلياً إلا فى نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المبانى، بينما بقى النسيج الميدان الذى أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية.

وفى القرن الرابع الهجرى كان العرب الذين تتلمذوا على يد الصناع المصريين قد ألموا بأسرار هذه الصناعة وأصول المهنة، ونتيجة لذلك أنشئ الكثير من المصانع الجديدة فى الأقاليم التى ضموها إلى إمبراطوريتهم، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير فى العالم خلال القرون الوسطى.

وكان للتقاليد المستمدة من الدين والحياة الاجتماعية فى العصر الإسلامى الدور الفعال والمؤثر فى رقى صناعة النسيج؛ فكسوة الكعبة - وخاصة فى العصر العباسى - ومنح الخلع كان لهما شأن فى دفع الاهتمام بنوع النسيج وتعدد طرق زخرفته.

وقد أدى إلى تأصيل عادة منح الخلع ما قام به الرسول [ﷺ] عندما خلع البردة الشريفة على كعب بن زهير بن أبى سلمى، والبردة قطعة طويلة من القماش الصوف السميك يستعمل لكساء أجسامهم فى النهار وغطاءً أثناء الليل، ولونها أسمر أو رمادى وقيل عنها إنها كساء أسود مربع فيه صفرة.

نبذة تاريخية عن المعلقات النسيجية وأسلوب التنفيذ

تعد صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التى نشأت مع الإنسان، وكانت وليدة حاجته إلى وقاية نفسه من تقلبات الظروف المناخية.

فى البداية أخذت من أوراق الشجر وجلود الحيوانات، إلى أن اهتدى بعد ذلك إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان والحرير، ومن تلك الخامات المختلفة نسج ما يفى احتياجاته اليومية من ملبس أو أية استخدامات أخرى، واستمرارية للتطور بدأ الإنسان يزين المنسوجات بالزخارف التى تسره بجمالها، وكان يتم تنفيذها على مر العصور بإحدى طرق أربع هى:

أولاً: طريق الرسم على المنسوج بالألوان أو طباعتها، وتعد هذه الطريقة أقدم طرق زخرفة المنسوجات.

ثانيًا: طريقة التطريز، وتتم بعد الانتهاء من القماش إما بإضافة خيوط بواسطة الإبرة لعمل الزخرفة أو بإضافة قطع صغيرة من نسيج آخر ذى ألوان مختلفة إلى الرقعة الأصلية من القماش كما هو متبع فى أسلوب الخيامية (النسيج المضاف).

ثالثًا: طريقة نسج الزخارف بلحمات غير ممتدة فى عرض المنسوج، وفيها تمتد اللحمة فى مكان ظهور اللون

فقط، وتعرف بالقباطي (وهو اسم كان يطلقه العرب على المنسوجات المصرية ذات النقوش المنسوجة)، وكما هو متبع الآن في نسج الكليم.

رابعًا: طريقة نسج الزخارف أثناء عملية النسيج بلحمات ممتدة، والتي تتعاشق فيها خيوط السدى مع خيوط اللحمة العرضية تعاشقاً بزوايا قائمة وفقاً لنظام وترتيب معين وهو ما يعرف بالتراكيب النسجية، وهي إما أن تكون بسيطة أو مركبة ويندرج تحتها أسماء كثيرة للمنسوجات.

منسوجات القباطي أو منسوجات التابستري Tapestry Weaves

التابستري القباطي، النسجيات المرسمة، الزخرفة المنسوجة، كلها مرادفات لمعنى واحد. وهو نوع من المنسوجات ذات طابع زخرفي يستخدم في إخراجها أسلوب اللحمات غير الممتدة حيث تتجاور فيه اللحمات الملونة، كل في المساحة المخصصة له حسب التصميم الزخرفي، ويتم فيه تغطية خيوط السدى تماماً وتظهر اللحمات فقط على وجهي المنسوج بينما يظهر السدى على هيئة تضليعات خفيفة في كلا الوجهين. تركيبه النسجي هو السادة ١/١، ويعمل على درأتين أو أربعة درآت على الأكثر، وهو أساساً نسيج يدوي يتم تنفيذه باستخدام مواكيك صغيرة أو مواسير اللحمة على سدى مشدود أفقياً أو رأسياً. وهذا النوع من المنسوجات يمكن أن نستخدمه على وجه واحد فقط إذا أنتج بغرض الاستخدام كمعلق حائطي حيث نراه من وجه واحد فقط أما الوجه الثاني فيظهر به نهايات خيوط اللحمة التي تترك معلقة، والقطع ذات التصميمات البسيطة يمكن استخدامها على الوجهين حيث تنسج نهايات اللحمة داخل القطعة.

وتحدث الزخرفة في تلك المنسوجات عن طريق تجاور لحمات ملونة غير ممتدة في عرض المنسوج، إحداها تمثل الأرضية، واللحمات الأخرى تمثل الزخرفة على حسب الفكرة الموضوعة، ويطلق على هذا النوع أيضًا اسم الكليم، وكلمة (كليم) فارسية أطلقها الفرس على النسيج المصنوع بطريقة اللحمات غير الممتدة Slit Tapestry، كما سماها أهل تركستان جيلام Gylam ومعناها ذو الوجهين ومن ثم انتشرت هذه التسمية على البسط غير الوبرية على إطلاقها.

وقد استخدمت هذه الطريقة الفنية في زخرفة المنسوجات حتى العصر الفاطمي وأطلق عليها العرب اسم القباطي نسبة إلى القبط أهل مصر.

ويقول الدكتور عبدالرحمن عمار: بما أن هذا التكنيك سبق استعماله في العصر الفرعوني وعلى سبيل المثال القطعة المشهورة لأمنحتب الثاني ١٤٠٥ق. م، وهو تكنيك مطور لطريقة إيجاد الزخرفة بالأسلوب المستعمل في الأشرطة والأحزمة وهي إحدى القطع الشهيرة لأنسجة أمنحتب الثاني ومن المحتمل أن تكون جزءاً من ردائه والقطعة موجودة بالمتحف المصري بالقاهرة تحت رقم (٤٦٥٢٦) هذا بالإضافة إلى بعض القطع التي ترجع إلى عصر الملك توت عنخ آمون ١٣٥٠ق.م.

ويطلق الآن اسم الكليم على المفروشات الأرضية المنسوجة بهذا الأسلوب، ويطلق اسم الجوبلان Goblin على القطع التصويرية منه، وجوبلان اسم لمصانع فرنسية اشتهرت بهذا الاسم النسجي، وقد أنشأها جيل وجان جوبلان Gilles and Jean, Goblin عام ١٤٥٠م للصباغة ثم استعملت بعد ذلك في نسج المناظر التصويرية بهذا الاسم النسجي في القرن السابع عشر عام ١٦٦٢م عندما اشترى «كولبرت» الوزير الفرنسي هذه المنشآت لحساب حكومة لويس الرابع عشر، وبقيت هذه المصانع حتى الآن تحت إشراف الحكومة الفرنسية.

كذلك نجد قطعًا منسوجة بهذا الأسلوب وتعرف بالأوبيسون Aubisson نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا، وتلك القطع جميع زخارفها ومناظرها تصويرية وتستخدم معلقات حائطية لا مفروشات أرضية.

ومن الجدير بالذكر أن القطع المعروفة باسم جوبلان يتم نسجها على أنوال رأسية، وقطع الأوبيسون يتم نسجها على أنوال أفقية ولا يوجد اختلاف ملحوظ بينهما اللهم إلا أن الأنوال الأفقية أسرع في النسج، بينما الأنوال الرأسية تعطي النساج حرية أكثر أثناء التنفيذ لعمل التأثيرات المختلفة.

وإذا ما تتبعنا النسجيات المرسمة - تاريخيًا - فمن الممكن افتراض أن النسجيات المرسمة تبعت عملية النسج أو تزامنت معه، وهذا النوع من المنسوجات يسهل إنتاجه على الأنوال البدائية بعكس أية منسوجات أخرى، ومن المؤكد أن الدافع وراء ابتكاره هو الميل إلى وجود رسوم وزخارف على المنسوجات، والتي يمكن مشاهدتها من خلال منسوجات البدائيين في أواسط آسيا والتبت والهنود والأمريكيين والقدماء من ساكني بيرو.

ودليل آخر على الوجود المبكر لهذه الحرفة: العينات الموجودة بمتحف الأرميتاج بموسكو، وقد وجدت هذه القطع

فى مقبرة الأخوة السبعة فى (تيمسيوك Tamisiouck) وهى من إنتاج النساجين المصريين ١٤٥٠ ق.م والنساجين الإغريق (القرن الثالث أو الرابع ق.م)، وكانت أيضًا تسجيلات الشاعر (أوفيد Ovid) واحدة من أقدم السجلات التاريخية التى ذكرت النسجيات المرسمة فى مؤلفه ميتامورفيس Metamorphases فى نص التنافس بين Minerva and archne.

وتم العثور على قطع نسجت بطريقة اللحمات غير الممتدة ومنها القطعة رقم ٤٦٥٢٧ بالمتحف المصرى وعليها كتابات هيروغليفية، والقطع الخاصة بالملك توت عنخ آمون وهى رقم ٥٩٦ - ١٦٤٨ - ٣٣٩، ورواق للملك المذكور رقم ٦٤٢ - ١٦٦٦، بكل منها حافات مزركشة وملونة وسطها تطريز بالإبرة فائق الجمال، وتدل بقايا الأقمشة التى عثر عليها فى طيبة - وتنسب إلى الأسرات الثانية والعشرين وحتى أواخر الأسرة الرابعة والعشرين - على أن هذه الطريقة كانت مستخدمة فى ذلك الحين.

ويزخر كل من المتحف المصرى والقبطى والإسلامى بالقاهرة بكثير من القطع التى نسجت بهذا النوع من التراكيب النسجية التى تدل دلالة واضحة على أن هذا النوع من المنسوجات كان له مكان الصدارة فى تلك العصور والغالبية العظمى منها سداها كتان ولحمتها من الصوف المصبوغ بألوان مختلفة تميل إلى الدرجات الداكنة، ومن تلك النسجيات القطعة رقم ٤١٨٨ بالمتحف القبطى، وهى عبارة عن جامة مستديرة من الصوف الأرجوانى والبيج وقوام الزخرفة فيها الأساطير الدينية.

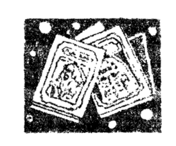
وجدير بالذكر أن العصر القبطى يمتاز باستخدام الأشرطة منفصلة ثم تخاط بعد ذلك على الثوب؛ إذ إنه فى حالة نسج الشريط أفقيًا يكون على جانبى الشريط شراريب ناتجة عن خيوط السدى، بخلاف الشريط الرأسى فيكون على كل من جانبيه برسلان أحدهما فى الجانب الأيمن والآخر فى الجانب الأيسر، أما الشراريب الناتجة عن فصل القطعة المنسوجة عن السدى فتكون فى نهايتى الشريط.

أما فى العصر الإسلامى فقد كانت تنسج الأشرطة مع الثوب، لذلك كان من السهل على النساج أن يقوم بنسج تلك الأشرطة فى وضع أفقى نظرًا لاحتواء المنسوجات على كتابات عربية تتضمن اسم الخليفة ومركز النسيج وتاريخه، وقد تقترن بهذه الكتابة زخارف جميلة فتصبح قطعة القماش عندئذ وثيقة فنية؛ لذا يكون التصميم الأفقى أنسب فى تنفيذ تلك الرغبة، والمتحف الإسلامى يزخر بكثير من القطع التى نسجت بطريقة اللحمات غير الممتدة.

وإذا كان النساج قد تمكن من إخراج الزخرفة العكسية عن طيور متقابلة فى منتهى الدقة - إلا أن عظمة النساج وقدرته لم تقف عند حد إخراج هذا الشريط الزخرفى؛ بل تظهر عظمته فى قدرته على إخراج الوحدة الزخرفية نفسها وبوضعها العكسى نفسه فى الشريط الأوسط من المجموعة الثانية، كما نجد أن المساحة الزخرفية فى المجموعة الثانية أقل من المساحة الزخرفية فى المجموعة العلوية، لذلك فقد قام النساج بتصغير الوحدة الزخرفية مع إظهار نفس التفاصيل المستخدمة فى الشريط العلوى، وهذا يدل على مدى تحكم النساج ومحافظته على النسب الزخرفية التى مكنته من إخراج تلك الزخرفة دقيقة التفاصيل. فالنساج الذى أخرج هذه القطعة كان يعتمد على طريقة: عد الخيوط ثم توزيع الوحدات الزخرفية على أبعاد متساوية، ثم يبدأ - بعد تحديد أبعاد الوحدات الزخرفية بعرض المنسوج - بنسج الأجزاء المتشابهة فى كل وحدة من الوحدات فى آن واحد وبنفس عدد الخيوط التى تم تعشيقها من اللحمات، بمعنى: أنه يقوم أولاً بنسج عدد معين من اللحمات فى الوحدة الأولى وبتحريكات معينة حسب الرسم، ثم يقوم بنسج الجزء نفسه فى الوحدة الثانية، وهكذا يستمر حتى ينتهى من إكمال الوحدات الزخرفية جميعها، وبذلك أمكنه الحصول على وحدات زخرفية متشابهة مع بعضها البعض.





مارجرجس

قرية من الصعيد

تأليف : نسيم هنرى حنين
عرض : توفيق حنا

منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو إلى دراسة القرية المصرية .. فى أثناء عملى فى ميدان التربية والتعليم، فى محافظتى قنا وسوهاج، كنت أدفع تلاميذى إلى الكتابة عن قراهم ونجوعهم.. واستجاب البعض. ولعل أهم من تأثر بهذه الدعوة من تلاميذى فى مدرسة قنا الثانوية (١٩٥٥/١٩٥٦) : عبدالرحمن الأبنودى، من رواد شعر العامية المصرية، وأمل دنقل أمير شعراء الرفض (كما يدعوه الناقد نسيم مجلى)، ومحمد سلامة آدم (الدكتور محمد سلامة آدم)..

وفى السبعينيات، عرفت أن الصديق نسيم هنرى حنين يقوم بدراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرجس (والذى ينطق مارى جرجس.. ومار هنا معناها قديس باللغة السريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة)، وأهدانى الصديق نسيم حنين هذه الدراسة الضخمة (٤٤٤ صفحة من القطع الكبير) الموسوعية، الجامعة لكل ما يتعلق بهذا النجع الصغير، الذى يبعد ١٢ كيلومتراً عن مدينة أخميم (محافظة سوهاج)، وكانت تحت هذا العنوان الدال: مارجرجس - قرية من الصعيد.

أثناء مدة دراسته لهذا النجع - نجع مارجرجس، والتى استمرت تسعة شهور، وكأنها كانت تسعة أعوام، ما بين عامى ١٩٧١ و١٩٧٣ .. أثناء هذه المدة - القصيرة والعميقة - عاش نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع.. عاش كما يعيش سكان مارجرجس.. أكل معهم ما يأكلون.. ونام كما ينامون.. وشاركهم أعمالهم وآلامهم .. كما شاركهم أحزانهم وأفراحهم.. أحزانهم الكثيرة وأفراحهم القليلة.. عاش مع الفلاحين ومع الفلاحات فى كل ألوان نشاطهم فى البيت وفى الغيط، كما عاش مع الصيادين .. ولعله أفطر معهم بعد عملهم الشاق من الليل إلى الفجر.. ارتبط بهم أعمق وأوثق ارتباط، وكأنه وهو

يتحدث عن نجع مارجرجس وعن أبناء وبنات مار جرجس، كان يحدثنا عن علاقة صداقة عميقة وصادقة مع السكان.. ومع المكان.. وهذا ما لمسته.. ويلمسه قارئ هذه الدراسة.. وهذا ما لمسه أيضاً جان ثيركويتيه - مدير المعهد الفرنسي وقت صدور هذه الدراسة، ١٩٨٨ - وسجله وهو يقدم هذه الدراسة.. ويقول جان ثيركويتيه: «هذه العلاقة الحميمة هي الشرط الرئيس والأساس للإثنولوجي لعمله ولتحقيق أهدافه من دراسته.. كما يقول: «إن هذه الحكايات التي سجلها، وهذه العادات التي تحدث عنها، جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك أمامنا.. هذا النجع الذي لايختلف عن أي مجتمع آخر أو أية قرية أخرى.. وعن هذا النجع أو هذه القرية في أيام سيتي الأول.. أو أثناء حياة القديسين أولوجيوس وأسيليوس - قديس دير الحديد - »، وفي نهاية هذه المقدمة لاينسى ثيركويتيه العالم المصرولوجي سبرج سونرو الذي كان مديراً للمعهد عندما بدأ نسيم حنين دراسته عام ١٩٧١ وإليه كان أهداء هذه الدراسة التي تدين بفضل إتمامها إليه.. ويسجل كلماته التي كتبها عن هذه الدراسة: «إنه في الوقت الذي تتغير فيه مصر بإيقاع تتزايد سرعته يوماً بعد يوم تبدو هذه اللوحة التي تقدم لنا حياة ونشاط الفلاحين والتي تؤكد هذه العلاقة بين الإنسان والأرض.. هذه العلاقة التي سوف تتشكل في شكل جديد في العقود التالية.. تبدو هذه اللوحة على درجة كبيرة من الأهمية والتي تستحق كل ترحيب».

ولقد تحقق ما توقعه سونرون من تغيير في شكل العلاقة بين المكان والسكان.. وبين الإنسان والأرض .. ويتضح هذا من الملحق في نهاية الدراسة والذي كتبه الباحث بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام بحثه - أي عام ١٩٨٦.

ما قبل البداية

نشر المعهد العلمي للباحث د. نسيم هنري حنين - قبل هذه الدراسة عن مارجرجس - مخطوطاً مسيحياً باللغة العربية المصرية تحت هذا العنوان، الذي يدرج المخطوط ضمن الدراسات الفولكلورية المصرية «استخدام المزامير في عمل السحر»، وفي التمهيد يحدثنا نسيم هنري حنين كيف اكتشف هذا المخطوط، وفي المقدمة يصف لنا المخطوط ويحدثنا عن الاستخدام السحري للمزامير، كما يذكر الحالات التي تدعو إلى استخدام المزامير، واشترك تياري بيانكي في ترجمة هذا المخطوط إلى اللغة الفرنسية مع نسيم هنري حنين.

يقول نسيم حنين في تمهيده:

«أثناء انشغالي بعمل دراسة عن دير الحديد وعن نجع مارجرجس (على بعد ١٢كم شرق مدينة أخميم - محافظة سوهاج) في ديسمبر ١٩٧١ كنت مهتماً بنوع خاص بدراسة أبراج الحمام المبنية بأوان فخارية حيث يسكن الحمام البري الذي يأتي إليها من ضواحي النجع، وعندما لفت نظري أن برجين من هذه الأبراج لايوجد بهما حمام .. سألت الرجل الذي يسكن بجوار هذين البرجين المهجورين.. وحكى لي الرجل هذه الحكاية التي أقدمها هنا بروايته ولهجته.

وأنا أسجل هنا هذه الحكاية - تمهيداً للحديث عن نجع مارجرجس - أردت بها أن أقدم لك نموذجاً لهذه اللهجة المصرية الصعيدية، يوضح لنا ملمحاً فكرياً واجتماعياً ضمن ملامح الشخصية المصرية الصعيدية، وأرجو ملاحظة أن حرف القاف في لهجة الصعيد ينطق جيماً.. وها هي الحكاية:

«كان عندي الأبراج عمرانين، وكنت عايز أبيع الزبل لكن الراجل اللي كنت ها ابيعله الزبل كان عايز يتمسخر عليّ فقال (فجال) الزبل رخص قوي (جوي) عن السنة اللي فاتت.. رخص خمسين قرش (جرش) يبقى (يبجى) بثلاثة جنيه ونص قال كدا (جال) وهو بيضحك عليّ مع اصحابه وقال (جال) شاور المره. زعلت انا وقلت (جلت) له بطلت بيع وشرا يا بو حديث فارغ.. الكلام للراجل اللفيظ.. ازاي اشاور المرة؟ لابكتير عطيلك ولابقليل (بجليل) عطيلك . فضل الزبل.. وفي الآخر بعد كام جم برضه واشتروا بالتمن اللي انا عاوزه واتغاظوا مني.. راح كاتب لي كتاب بالهجاج، وكتب على شوية رمل وجه.. يا رشوا الرمل على البرج.. الله اعلم .. يابس الكتابة على الرمل.. الله أعلم.. الحمام كله هجّ عشان اللي كاتب الكتاب شاطر، فضل حاجة بسيطة.. الحيّه تيجي تجزجزهم.. القط يا كلهم.. البرص يشربهم.

والناس هي اللي قالت (جالت) لي على حكاية الكتاب دي.. وفيه ناس ماهرة تكتب للحمام لغاته يارحت جبل الطير بحري المنيا بتلات محطات عشان اكتب عند واحد يرجّع الحمام تاني، وقالو لي (جالولي) ده مش بيكتب قلت (جلت) طيّب اروح المواليه في جبل الطير. رحت لقيت الموالدية طالعه دقونها (دجونها) .. وقلت (جلت) دول زوار؟

قالو لي (جالو لي) لا .. دول مواليه

ـ أمال مين ده؟

ـ ده الشيخ عمران اللي انت كنت رايح له جبل الطير.

ـ قلت (جلت) اروحله؟

ـ قالو لي (جالولي) : قبل (جبل) ما تروحله اذا كنت عامل حاجة ما تروحلوش.. اوعى تكون سارق (سارج) حاجة وتسلم عليه يضربك بالشلوت.

قلت (جلت) له: لا.. إيدى نضيفة.

قال (جال): عارف كده.

قلت (جلت): ايوه.

قال (جال): طيّب.. ياللا قدامى (جدامى) نروحله. قابلناه (جابلناه)..

- أهلا حضرة الشيخ.

قال (جال): أهلا يابنى.

رحت حابب على ايده وجيلت عليه.

همّلنى ومشى قصبتين، وراح راجع تانى.

قال (جال) لى: انت راجل ضيف.

قلت (جلت) له: ايوه.

قال (جال): انا وانت ضيف الله.

قال (جال) لى: روّح يا بنى.

ورحت مرّوح.. ما هو عارف اللى فى ضميرى، وعارف ان الحمام مكتوب له بالهجاج، ومش ممكن يرجع تانى».

وهنا تنتهى حكاية هذا الرجل من أبناء مارجرجس التى دفعت نسيم حنين إلى البحث عن هذه الصيغة السحرية التى تمكن عن طريقها هذا «الكاتب الشاطر» أن يكتب للحمام بالهجاج.. ويقول نسيم حنين: «تعرفت بترزى من أخميم يدعى شفيق عمره خمسة وخمسين سنة ومعروف بالكتابة المتعلقة بالحمام.. وعن طريق صداقته بشفيق الذى فتح للباحث «أبواب عالم جديد» اطلع على مخطوطات عربية مسيحية تحتفظ بها عائلة شفيق هذا الذى قال له «إنه كان يوجد قديماً رجل اشتهر بنسخ المخطوطات .. وكانت العائلات تستضيف هذا الرجل لعدة أيام لأداء هذه المهمة.. وقال شفيق إنه لايكتب للحمام فقط بل إنه يكتب أيضًا ضد الأعداء وضد الأمراض، ومن أجل خصوبة الأرض.. ثم يقول نسيم حنين: «أعارنى الرجل نسخة مخطوطة كان قد اشتراها من العثوم» وهو المخطوط الذى نشره نسيم حنين ضمن مطبوعات المعهد الفرنسى والذى سبق دراسته عن نجع مارجرجس.

البداية

فى عام ١٩٦٧ بدأت علاقة نسيم حنين بهذا النجع المعزول عن المجتمع السوهاجى والذى كان يعانى كل صور الفقر والعوز.. وفى بيوت من طين يعيش سكان نجع مارجرجس.. ينقصها كل شىء.. وفى هذا النجع لاتوجد مدرسة أو مستوصف.. ولاحتى دكان صغير.. ولا ماء صالح للشرب.. شاهد نسيم حنين فى هذا المجتمع القبطى الصغير (أكثر من ثلثمائة نسمة وأربعين أسرة) كل ألوان الحرمان والفاقة.. ومع هذا كله وجد أيضًا شجاعة التغلب على ألوان الفقر والفاقة عن طريق العمل.. عن طريق الزراعة والصيد.. وعن طريق هذه الحرف البدائية التى تنتشر فى المجتمعات الزراعية.. الأوانى الفخارية.. وأنواع السلال .. والغزل وغيرها.. كما وجد عند هؤلاء الفلاحين والصيادين مقاومة آلامهم وأحزانهم عن طريق الغناء واللعب.. وعن طريق أعيادهم ومواسمهم وعن طريق الاستعانة ببركات ومعجزات وكرامات مارجرجس والشيخ حامد (الشيخ المسلم الطيب فى هذا المجتمع القبطى) .. عن طريق العمل فى الأرض وفى الصيد.. وعن طريق الصلاة إلى السماء وأيضًا عن طريق السحر .. يعيش أبناء وبنات مارجرجس مادياً وروحياً..

فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى يقع على الضفة الشرقية للنيل.. والذى يعيش سكانه داخل جدران دير الحديد - دير مارجرجس - وخارج هذه الجدران. . وكان هذا اللقاء مصيرياً ..

عندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم الخارجى هو أنهم لايملكون قارباً يعبرون به الترعة إلى الطريق الزراعى.. إلى النيل.. اقترح عليهم أن يشتركوا جميعاً وهو معهم (وهو المهندس المعمارى) فى صنع هذا القارب.. وتم صناعة هذا القارب أخيراً.. وعن طريق هذا القارب عبر نسيم حنين إلى قلوب سكان مارجرجس.. وعن هذه العلاقات الحميمة تمكن الباحث العالم أن يقوم بدراسته - التى بدأها عام ١٩٧١ - عن نجع مارجرجس.. مكاناً وسكاناً.... هذه الدراسة التى توزعت على ثلاث سنوات (١٩٧١ - ١٩٧٣) لمدة تسعة شهور (شهران فى خريف ١٩٧١، خمسة أشهر فى خريف وشتاء ١٩٧٢، وأخيراً شهران فى عام ١٩٧٣)، وكأن هذه الشهور التسعة كانت تسع سنوات. وساعد الباحث - أيضًا - على القيام بهذه الدراسة الشاملة للمكان وللسكان حين كان على رأس المعهد الفرنسى عام ١٩٧١ العالم المصرولوجى سيرج سونرون، الذى كان مهتماً، لا بالماضى والآثار فحسب، بل كان يهتم بدراسة الحاضر أيضًا وبدراسة الشعب المصرى صاحب هذه الحضارة وهذا التاريخ.. وجد نسيم حنين عند هذا العالم كل ألوان التشجيع والمساعدة، كما وجد عنده الموافقة والتأييد عندما اقترح نسيم حنين أن تمتد دراسته لدير الحديد.. إلى دراسة إثنوجرافية واجتماعية واقتصادية وفولكلورية لسكان هذا الدير القبطى..

كان فضل سيرج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لايمكن إغفاله أو إنكاره، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلاً لهذا الفضل واعترافاً بالدور العلمي الكبير الذى قام به سيرج سونرون فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سيرج سونرون (١٩٢٧ ـ ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر- إسكندرية)، وكان معه فى السيارة ابنه والباحثة فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سبباً فى تواصل العمل فى هذه الدراسة عاماً كاملاً.

متى بدأت الهجرة إلى الدير؟

يقول شيوخ نجع مارجرجس: إن هذا الدير تملكه عائلة نصرالله التى تقيم فى سوهاج .. وذات يوم فى بداية هذا القرن العشرين جاءت إلى هذا الدير عائلة سمعان هاربة من بلدة طحنا (إحدى قرى المنيا) واستقرت داخل جدران دير الحديد .. ولما كان سمعان على صلة قديمة بعائلة نصر الله فقد سمحت له أن يسكن هذا الدير المهجور.. ولم يكن أمام سمعان فى هذه الأرض الجرداء إلا أن ينبش قبور الأقباط ويبيع القماش المسروق إلى أسرة نصرالله.. ثم جاء إلى هذا الدير رجل آخر هارب من التجنيد ومعه سبعة أطفال.. وكان هذا الرجل الآخر الذى يدعى سعد من سكان جزيرة شندويل (على بعد خمسة كيلومترات من مدينة سوهاج) .. وتصاهرت عائلتا سمعان وسعد، وبعد ذلك جاءت عائلة عبدالشهيد من نجع النجار وسكنت أولاً فى نجع المهدى شمال نجع مارجرجس.. وبدأت هذه العائلة الأخيرة تزرع الأرض، ولكن فقراء هذه الأسرة نزحوا من نجع المهدى إلى نجع مارجرجس باحثين عن الرزق .. وتم التزاوج بين هذه العائلات الثلاث.. وتعاون الجميع فى زراعة الأرض.. وكان ما تملكه هذه الأسرات اثنى عشر فداناً ثم انضمت إلى هذه الأسرات أسرة جديدة هى أسرة حرز.. وهذه الأسرات هى التى تسكن داخل جدران الدير وتكونّ ما يطلق عليه بالبدنة (عدة أسرات تنتمى إلى أصول واحدة) .. ثم جاءت عائلات أخرى.. وسكنت خارج جدران الدير.. وأصبح ما يملكه النجع من أرض زراعية اثنين وعشرين فداناً.. وتمتد الأرض الزراعية حتى حدود نجع العيساوية (وكل سكانه من المسلمين) .. وتحيط بهذه المساحة الخضراء أشجار النخيل والنبق والصفصاف.. وفى شرق الدير تمتد المقابر.. ونجد محاولات التنقيب التى كان يقوم بها لصوص المقابر.. ويطلق على مجموعة هذه المقابر الكفّارية.. وكما سبق أن ذكرت فإن كل سكان نجع مارجرجس من الأقباط ولعل هذا نتيجة أن هذا الدير القبطى لم يلجأ إليه إلا الأقباط.. وعندما جاء نسيم حنين لدراسة هذا النجع وجد أن عدد المتعلمين لم يتجاوز ثمانية أطفال ورجلين..

ويحد النجع من الشرق الصحراء وفى الغرب تجرى ترعة الأحادية، التى يجب عبورها للوصول الى جسر النيل.. وهكذا يبدو هذا النجع منطوياً على نفسه، معزولاً عن العالم الخارجى .. وليس هناك من يتعامل مع سكانه إلا سكان نجع العيساوية حيث يقيم العمدة، وهم على درجة من اليسار، وهم الذين يأتون إلى نجع مارجرجس لشراء ما يحتاجون إليه مثل زبل الحمام، وفى نجع العيساوية نجد مدرسة ابتدائية ووحدة زراعية.. والعلاقات الإنسانية بين سكان النجعين تفتقد التعاون والاحترام والثقة.. (هكذا كان الأمر فى زمن الدارسة أى ما بين ١٩٧١ و١٩٧٣)، ولعل القصة التى سجلتها هنا ترينا نموذجًا واقعيًا يجسد لنا شكلاً من أشكال هذه العلاقة الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية بين سكان هذين النجعين.. نجع مارجرجس ونجع العيساوية.

نجع مار جرجس

تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم، ودير الملاك، ودير الشهداء، ودير أبو بسادة، ودير العذراء، ودير الحديد أو دير مارجرجس، ومن هنا جاء اسم هذا النجع، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فذلك لأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى.

وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مارجرجس إلا مجموعة من العشش تتكوم داخل أسوار الدير.. ولما ضاق الفناء بسكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عشش خارج أسوار الدير.. وبتقدم الزمن وبتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا بهذه العشش بيوتاً من دو ر أو دورين.. ولقد قدّم لنا نسيم حنين وصفاً معمارياً لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهما وهما متزوجان ولكل منهما ثلاثة أطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى سطح.. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى.. ونجد أيضًا مكاناً تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون .. ثم نجد مكاناً مخصصًا لنوم أحد الأخوين.. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاول (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى، .. فإذا انتقلنا إلى

الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الأخوين وعائلته، ونجد صندوقًا تحتفظ فيه الزوجة بأشيائها الخاصة (سحّارة)، ثم نجد مكاناً آخر مخصصاً لعائلة الأخ الآخر، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال.. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكاناً مخصصاً لنوم الأم.. ومخزناً للحبوب وحجرة الدجاج وأخيراً نصل إلى برج الحمام..

وهذه الأسرة تعتبر من الأسر المتوسطة فى هذا النجع الفقير؛ فهى تملك فدانين وثلاث بقرات وحمارين ومعزتين وبعض الدجاج والحمام والأرانب.

الحياة المادية

يمارس سكان نجع مار جرجس الزراعة مثل كل الفلاحين فى كل العزب والنجوع فى مصر .. كما يمارسون - بجانب الزراعة - الصيد.. وعن طريق بيع الأسماك التى يحصلون عليها يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريب.. ويبدأ عمل الصيادين فى منتصف الليل ويستمر حتى الفجر.. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم ويتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك.. ثم يستريحون.. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم فى زراعة أرضهم..

وعندما يحدثنا نسيم حنين عن الزراعة وعن الصيد فإنه لايترك شيئًا يتعلق بهذين العملين دون أن يحدثنا عنه.. بالكلمة وبالرسومات التوضيحية وبالصور الفوتوغرافية .. عن الأدوات الزراعية وعن أنواع الشباك وطرق الصيد المختلفة، يحدثنا نسيم حنين عن كل التفاصيل المتعلقة بها .. وهو يشرح لنا فى إسهاب كل ما يتعلق بحياة الفلاح المصرى المادية .. وتكاد - الحقائق التى قدمها لنا عن نجع مارجرجس - أن تتكرر فى كل دراسة عن القرية المصرية.. ولهذا كان عنوان الدراسة «نجع مارجرجس .. قرية من الصعيد» صادقًا كل الصدق، وهو حين يحدثنا عن الزراعة يذكر تلك المحاصيل التى يقوم فلاح نجع مارجرجس بزراعتها وما يتعلق بها من أعمال وأنشطة متعددة ومتنوعة.. وعندما يحدثنا عن الصيد يذكر أنواع الأسماك وطرق صيدها.. ويؤكد كل كلمة ويوضحها بالرسم وبالصورة.. كما سبق أن ذكرت .. وهو يفعل الشىء نفسه عندما يدخل بيتًا من بيوت النجع.. إنه يقدم لنا كل ما تقع عليه عينه الفاحصة من أثاث وأدوات .. ومن غلال وحبوب .. ومن طيور وحيوان .. وكأنه يريد أن يقدم لنا فيلمًا تسجيليًا ناطقًا عن نجع مارجرجس - أو عن القرية المصرية إذا أردنا الدقة - وهو عندما يتحرك فى الواقع الخارجى لهذا النجع نراه يقف عند أدوات الرى المعروفة والتى نشاهدها فى كل قرية.. مثل الساقية والشادوف وغيرهما . لاتوجد طاحونة لطحن الغلال فى نجع مارجرجس ولهذا يتجه سكان النجع إلى نجع كوله حيث توجد طاحونة لهذا الغرض.. وينتقل نسيم حنين من عملية الطحين إلى العمليات المتعلقة بالخبيز.. ويصف لنا كيف ترسم الفلاحة صليبين على سطح العجين من قبيل البركة.. وقبل البدء فى عملية الخبيز تردد الفلاحة وهى أمام الفرن «بسم الله القوى.. اسمك يارب.. بارك يارب فى العجين زى ما باركت فى بحر النيل»، ويذكر لنا نسيم حنين أنواع الخبز الثلاثة وطريقة خبيزها.. وهذه الأنواع هى:

١ - البتّاو (أو الظلوط) من الذرة الصيفى.

٢ - الرغفان (أو العيش الشمسى) من القمح.

٣ - البنّون الذى يخلط بالزيد واللبن وهو من القمح.

وبجانب هذه الأنواع من الخبز (العيش) تصنع الفلاحة من الدقيق ما يسمى بالمخروطة والفادو شه والمفتلّه والفطير والجروش (نوع من الفطير).

وعن طعام سكان مارجرجس يقول لنا نسيم حنين إنهم يأكلون السمك والجبن والمش والبلح مع الخبز ويشربون الشاى ويدخن الرجال الجوزة .. فى الصباح (الإفطار) تتناول النساء والاطفال إفطارهم فى البيت، ويقوم أحد الأطفال بحمل الطعام إلى الغيط حيث يعمل الرجل.. ويتكون الفطور من بقايا طعام العشاء مع قطعة من الجبن وقليل من المش، وإذا كان رب البيت من الصيادين فإنه يتناول الفطور مع أسرته، والذى يتكون من السمك المشوى . وفى أحيان كثيرة عندما يكثر العمل فى الغيط نجد عائلات بكل أفرادها تتناول الطعام معًا بالقرب من حقولهم. وأما وجبة الغداء والتى تتكون عادة من المش ومن السمك المملح (الملوحة) وهو السمك الصغير الذى لم يتم بيعه فى السوق.. هذه الوجبة ترسل إلى الرجال فى الغيط. وفى المساء، عند غروب الشمس، ينتهى يوم العمل ويعود الفلاحون إلى بيوتهم ويتناول أفراد الأسر جميعًا طعام العشاء الذى يعتبر الوجبة الرئيسية.

وقبل تناول الطعام يردد الجميع «سمينا باسم الله، ويد الله قبل أيدينا».

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة فى النجع تقوم بأعمال كثيرة، هذا بالإضافة إلى عملها اليومى فى بيتها ، وبالإضافة إلى معاونة زوجها فى عمله فلاحًا أو صياداً. ولقد توقف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها

بعمل من الأعمال التى تشارك فيها المرأة.. هذه الشجرة هى النخلة.. وتكثر أشجار النخيل فى نجع مارجرجس.. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيراً ماتتردد هذه العبارات «بالقرب من نخلة فلان» لتحديد أماكن اللقاء أو حدث من أحداث النجع.

ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها: السعف، الجريد، السلال، العرجون، الليف، الكرنيف (حيث تنبت الأوراق)، الزباطه، وتلعب النخلة دوراً مهمًا ورئيسياً فى حياة أبناء وبنات مارجرجس.. ويطلق على النخله عدة أسماء.. وهى مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد.. فمن السعف يصنع المقطف أو الفلق، والقفة، والعلاقة، والقطومة، والطبق. ومن الجريد أسقف البيوت، ومن السلّة (السلال) يصنع أغطية الجرار (البلاليص)، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة فى الساقية، وفى عمل الشدة والجالوص فى صناعة الجبن، ولربط الجريد لأسقف البيت ويستعمل العرجون أيضًا للوقود، ومن الليف تصنع الحبال، ومن الزباطة تصنع الحبال للساقية ولعمل المكانس ومن جذع النخلة يصنع الفلج للأسقف.. والبلح يؤكل ناضجًا أو غير ناضج (البلح الأخضر المعروف بالنارخ).. وهذا الباحث الجاد الصبور لايترك صغيرة أو كبيرة إلا ويقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها.. ويكفى أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٧٩ - ١٩٧) بما تحويها من صور فوتوغرافية ورسومات توضيحية.

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار.. ويتناول بالوصف والشرح، بالكلمة والصورة، كل الأوانى المصنوعة من الفخار، ويتناول أيضاً طرق عملها، وفوائدها فى حياة الديارين (سكان الدير).

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى ألوان وأدوات الزينة، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم على الوجه وبخاصة الذقن.. وأهم أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشاراً هو الصليب.

وعندما يعدد لنا الأمراض المنتشرة فى نجع مارجرجس يقدم لنا الباحث الشعبى ألوان الطب الشعبى لعلاج هذه الأمراض (لايوجد فى هذا النجع أو فى نجع العيساوية مستوصف.. حتى عام ١٩٧٣)..

ومن الطريف فى هذه الدراسة الشاملة أن نسيم حنين وهو يحدثنا عن مراحل العمر.. من الطفولة حتى الشيخوخة يقدم دليلاً بأسماء الأطفال (البنين والبنات) المنتشرة فى نجع مارجرجس، من أسماء الأولاد مثلاً أسعد وعطية وبخيت وفرحان (وهى أسماء تدل على التفاؤل والأمل فى مستقبل أفضل)، ومن أسماء البنات إنعام وفردوس وكنز ونور وفضة (وكلها تعبر عن أحلام نجع مارجرجس) ثم يحدثنا نسيم حنين عن تقاليد وعادات الزواج فى نجع مارجرجس.. وأكتفى هنا بحديث الباحث عن «ليلة الحنة» وهى الليلة السابقة للفرح (حفلة الزفاف).. وتكون هذه الليلة فى مساء يوم السبت.. حيث يذهب أحد كبار النجع إلى بيت العريس ومعه طبق الحنة وعلى سطحه ثلاث شمعات ويتبعه فريق من العازفين على الطبل وبالمزمار. يضع الرجل الطبق فوق رأسه ويأخذ فى الرقص على نغمات الموسيقى وهو يردد:

الحنّه القوصى يا ولد (من بلدة قوص)

أرقص بفلوسى يا ولد

ويتقدم أفراد الموكب ويضعون النقطة فى طبق صغير «ينقطون»، وعند كل «نقطة» يقف حامل طبق الحنة ويتوقف عن الرقص وهو يردد: يا محبين العريس.. ينقط بالصحيح

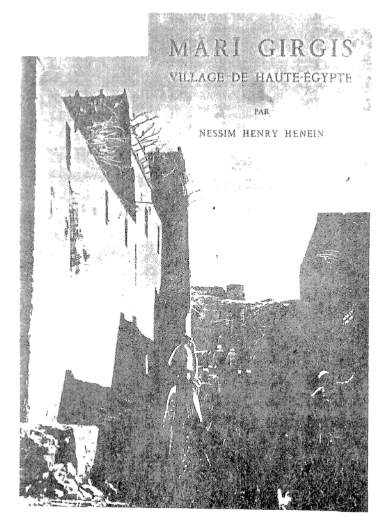
خلافة خير.. خلف الله عليكم

وذلك لكى يشجع الآخرين على وضع النقطة (خمسة قروش صحيحة أو أكثر).. ومن يضع النقطة يتقدم إلى طبق الحنة ويأخذ جزءاً من الحنّة، ثم يأخذ فى الرقص.. وفى نهاية هذا الطقس يتقاسم حامل طبق الحنة والطبّال والزمار ما تجمع فى طبق النقطة.

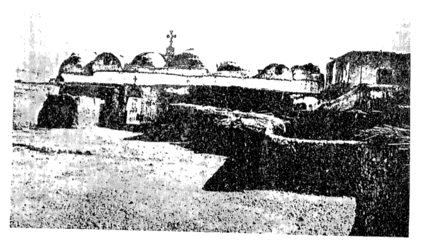
ويتكرر هذا الطقس بالقرب من بيت العروسة.. ويتكون الموكب من صديقات وقريبات العروسة.. يرقصن ويغنين ويضعن النقطة.. وفى النهاية تتقاسم حاملة طبق الحنّة والطبّالة نقود النقطة.

الألعاب: هناك ألعاب للأطفال، للبنات والبنين، كما يجد الرجال وقتاً للعب بجانب أعمالهم الكثيرة، ولعل المرأة هى من يعمل كل الوقت؛ ولكنها تشارك فى الأفراح.. ونحن نعرف المهام الكثيرة التى تقوم بها «أم العروسة».

ألعاب الأطفال: يلعب الأولاد والبنات بهذه المواد الموجودة فى البيئة التى يعيشون فيها ويتحركون.. يلعب الأولاد بالطين (كما كان يفعل الفنان المصرى مختار) وتلعب البنات بالبوص وبالأحجار.. من عيدان البوص تصنع البنات العرائس وما يرتبط بالعرائس من أثاث.. كما يصنع الأولاد من عيدان البوص العربات والمسدسات والصفارات..



ـ غلاف كتاب «مارجرجس قرية من الصعيد».



ـ نموذج للعمارة التقليدية المصرية من قرية مارجرجس.

وعندما يلعب الأطفال تصاحب ألعابهم الأغانى.. وكثيراً ما نجد فى هذه الأغانى كلمات غير مفهومة لعلها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأى معنى من المعانى وأكتفى هنا بهذه اللعبة التى يطلق عليها «حمامة جدتى» وتلعبها البنات .. تجلس بنتان على الأرض، ومع كل منهما حجران.. ترمى الواحدة بأحد الحجرين فى الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر، وترميه فى الهواء وهى تلتقط الحجر الأول وهى تغنى:

«ياحمامة جدتى لاقطة حصى حصى

من جنينة محمصا حمصنى حمّص حالى

بنت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل خلّى امى تطلع تغسل

تغسلّى توبى الحرير وطبّقهولى فى المنديل

والمنديل تمنة حنّة حدش ياخد حنّاتى

لمّا يجوا عماتى عمّاتى خمسة سته

يلعبوا تحت الدكّه يا دكّة يا محلاتى

شيخ العرب جواكى

شلطحها.. ملحها

كبّ الرز مطرحها».

أما الرجال فإنهم يلعبون فى أوقات فراغهم عندما يقل عملهم فى الحقل، بعد حصاد القمح والذرة الصيفى ولعبتهم المفضلة هى «السيجة» ولعلها اللعبة الأم للشطرنج.. ويشترك فى هذه اللعبة رجلان ويجلسان على الأرض وبينهما رسم مربع مقسم إلى ٢٥ خانة، ومع كل لاعب اثنتا عشرة قطعة من الأحجار الصغيرة (من لونين مختلفين) .. ويضع كل لاعب أحجاره وتبقى الخانة الوسطى فارغة، ويحاول كل لاعب أن يوقف حركة أحجار خصمه، وذلك إذا انحصر حجر بين حجرين للخصم.. والحجرة المحاصرة تحسب للغالب.. وتنتهى اللعبة، والغالب هو الذى ينجح فى طرد أحجار خصمه.. وهذه اللعبة تحتاج إلى وقت طويل وصبر.. وتفكير قبل أية حركة.

الحياة الروحية

مارجرجس (الشهيد العظيم مارجرجس) هو حامى وراعى وحارس نجع مارجرجس.. مكانًا وسكانًا.. بل هو حارس المنطقة كلها.. وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والأقباط بعيدى ميلاده واستشهاده ـ ٧ هاتور و٢٣ برموده من كل عام ـ وفى السنكار (كتاب القديسين) نقرأ عن سيرته فى يوم ١٢ كيهك.. والحياة الروحية لسكان مارجرجس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التى توجت باستشهاده.. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مار جرجس، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقة الدير، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبى للدير إذا بمار جرجس راكباً حصانه ينحدر إليهم من الجبل، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان.. وانطلقوا هاربين.

ويحكى أحد الصيادين عن معجزة أخرى لمار جرجس.. كان هذا الصياد راقداً فى فراشه مريضًا، وإذا به يرى رجلاً يوقظه من نومه ويقول له: «خذ هذه الزجاجة واشرب منها»، ولما كان عاجزاً عن الحركة فقد أيقظ زوجته وطلب منها أن تأخذ الزجاجة من الرجل، ودهشت المرأة وسألته: «أين هو هذا الرجل؟»، فرد عليها زوجها: «هاهو.. هل ترين.. إنه راحل»، وعاود المرأة النعاس فنامت وعاد الرجل مرة أخرى وقال للصياد: «قم وخذ الزجاجة»، فأجابه الصياد: «أنا غير قادر على أن أقوم من فراشى»، وعاد مرة أخرى يدعو زوجته قائلاً «خذى هذه الزجاجة»، فأجابته: «أين هى هذه الزجاجة؟، فقال لها زوجها غاضبًا «يا امرأه، ها هو يرحل من جديد»، وعاد الرجل للمرة الثالثة يكرر ما قاله فى المرتين، أجابه الصياد «لايمكننى النهوض.. من أنت؟، فأجابه الرجل: «أنا مارجرجس» وأعانه بيده على القيام، وساعده على أن يشرب من الزجاجة. وبعد أن شرب الصياد ما فى الزجاجة رقد فى فراشه ونام. وفى الصباح استيقظ الصياد وأكل سمكاً وخبزاً.. ثم استراح قليلاً.. وعاد مرة أخرى وأكل ما تبقى من السمك.. وهذا الصياد لم يكن قد تناول طعاماً طوال الأسبوع.

أماكن مقدسة: فى نجع مارجرجس توجد أماكن يحيطها سكان الدير ـ الديارة ـ بالتقديس، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة.. على بعد كيلومتر من النجع توجد شجرة نبق.. وهى شجرة معمرة.. ومثمرة أيضًا.. وهى مصدر رهبة وتقديس واحترام، ولايقربها أحد، ولايجرؤ أحد على أن يأخذ ثمارها.. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذى لم يمسه أحد.. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب.. هكذا علمهم الآباء والأجداد.. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان.. الكبار والصغار ويطلق عليها «نبقة ربنا». ومن الطريف واللافت للنظر أن فى هذا النجع القبطى يوجد مكان مقدس هو قبر المسلم الطيب الشيخ حامد .. وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلومتر شرق الدير.. وسكان مارجرجس يحبون ويحترمون ويقدسون الشيخ حامد،









- نماذج بشرية من قرية مارجرجس.

ويقدمون له النذور، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب النذور من نجوع حوله (حيث توجد الطاحونة التى يطحن فيها سكان مارجرجس غلالهم)، وعرب العزبة، والزرابى، وعزب البحر، وعيساوية غرب..

ومن تقاليد نجع مارجرجس أن العرسان يذهبون يوم فرحهم (زفافهم) إلى قبر الشيخ حامد للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج .

ومن كرامات الشيخ حامد الذى يشترك مع مارجرجس فى حماية مصالح سكان النجع أن أحد الفلاحين كان يزرع بصلاً بالقرب من قبر الشيخ حامد الذى يبعد عن مساكن النجع، وذات يوم جاء اللصوص لسرقة البصل، وعندما وصلوا إلى الحقل ليلاً لم يجدوا بصلاً بل وجدوا حلفًا فى الحقل .. وكرروا المحاولة ثلاث مرات فى ثلاث ليال متوالية، وفى كل ليلة يشاهدون الحقل مزروعاً بنبات الحلفا، وأخيراً عرف هؤلاء اللصوص أن الشيخ حامد هو الذى يوهمهم أن الذى جاءوا ليسرقوه لم يكن بصلاً بل مجرد حلف.

وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملبس والبنّون (الفطير) على زوار المولد والمختلفين إلى الشيخ الطيب..

وهناك «بير العين» التى تقع تحت صخرة كبيرة منتزعة من الجبل، ويقال إن الشيخ شيحون هو الذى أوقفها وهى منحدرة نحو النجع، ومن تقاليد سكان النجع أنهم يخلطون الحنّة بماء هذه البئر، ويحنّون هذا الجزء من الصخرة الذى يظلل العين (أو البير) ويقال إن هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما أوقف الصخرة، أما البئر (البير أو العين) فهى المكان الذى وضع عليه هذا الشيخ الطيب قدمه..

وإلى هذه العين مُتَجه المرأة العقيم، وتردد وهى تستحم فى ماء «بير العين» هذه الأغنية:

«يا بير العين طريقك ملفّ ملف

وان عطانى ربى لروحلك فى زفّة

يا بير العين طريقك سلاسل، سلاسل

واللى يشرب منك يروى المسافر»

وفى إحدى أمسيات الصيف يتجه الفلاحون على جمالهم إلى «بير العين»، ويحملون معهم ما يحتاجونه فى الطريق وفى أثناء إقامتهم عند «بيرالعين»، معهم فريق من المغنين والعازفين .. وهناك يطلبون من الشيخ شيحون أن يحقق لهم ما يريدون.. وعندما ذهب المؤلف إلى هذه البئر مع أحد أبناء اخميم وعندما وصل إلى حيث توجد مجموعة من الأحجار يطلق عليها «غفير الوادى» (وادى الشيخ شيحون) .. طلب منه مرافقه أن يطوفا حول هذه الأحجار قبل الدخول فى الوادى حتى يعودوا من زيارتهم سالمين دون أن يمسهم سوء.

ويحدثنا نسيم حنين عن الأعياد التى يحتفل بها سكان مارجرجس وهى الأعياد القبطية: عيدالميلاد (عيد اللبن)، وعيد الغطاس، وخميس العهد، وحد السعف، وعيدالقيامة، وعيد العدرا، وعيد الشهداء ... كما يحتفلون بمار جرجس فى يوم مولده ويوم استشهاده، كما يحتفلون بمولد الشيخ حامد وبمولد الشيخ شيحون (فى «بير العين»).

الأدب الشعبى فى مارجرجس

وحتى تكتمل صورة شخصية مارجرجس لابد أن أقدم للقارئ بعض ما سجله نسيم حنين من فوازير ومن أمثال شعبية ومن أغانى هذا النجع الصعيدى، ثم أختتم ـ كما فعل المؤلف ـ ببعض الألفاظ التى يحتويها قاموس سكان مارجرجس..

الفوازير:

١ ـ شى خد مالى ومال ابوى (الدخان).

٢ ـ ابو سها وادوسها وادفع فلوسها (السيجارة).

٣ ـ شى ان ربطته يمشى وان حليته يوقف (يوجف): (الحذاء)

٤ ـ أبويا بنالى قصر (جصر) ما يسعنيش غير وحدى (الجلابيّة).

٥ ـ شى طويل طويل وضراه فى عبّه (البلح).

٦ ـ أربع بلحات فى الطبق بركات (أثداء البقرة)

٧ ـ أربع مكبات (جمع مكبّة) ع الجسر مكفيات (أقدام الجمل).

٨ ـ قالب صابون فى الأرض مدفون (الفجل).

٩ ـ بصله حراقة فى الطاقة (العقرب).

١٠ ـ سردال دك دك لايتحل ولاينفك (البيضة).

١١ ـ أبويا بنالى مندرة فيها الضحك والكركرة (القلة).

١٢ـ نخلتنا العويرة ما فيهاش غير بلحة زينة والباقى صيص (السماء والقمر والنجوم).

١٣ ـ لوح برسيم يرش الدنيا وام الدين (النجوم) .

١٤ ـ صحن زلزلج لايتكب ولايتلجلج (يتلقلق)، (القمر) .

١٥ ـ مركب غوازى جاية تظاظى (العصافير)

الأمثال الشعبية :

١ ـ دل أخيك المؤمن على طريق الخير

٢ ـ حرّس ولاتخوّن

٣ ـ الجار الهنى أخير من الأخو البعيد

٤ ـ عيشة الندامة ولا لحدة الجبانة

٥ ـ الفقر بلا دين هو الغنى الكامل

٦ ـ الجواز عند النصاره زى عقدة الحريرة

٧ ـ قط خص ولا جمل شرك

٨ ـ فصاية تسند الزير

٩ ـ ولاكل من لف العمامة خال ولا كل من ركب الفرس خيّال

١٠ ـ الطشطشة ولا العمى الكامل

١١ ـ غير ولاتحسد

١٢ ـ يا ما زالت من راكبين الخيل

١٣ ـ بين الجار والجار نار

١٤ ـ ان عشّرت حمارتك من الغرب رسيها (أجهضها)

الأغانى

١ ـ الليل كما الغول

وكل الناس تخاف منه

إلا قتيل المحنة لم يخاف منه

البنت جالت (قالت) لابوها

ولا اختشت منه

توب الحيا داب يابه

والنهد بان منه

والزرع اللى بحرى البلد طاب

عجّل عليه لمّه

ليطير الظنايا يقطعوا النوّار منه

يعوّلوك همّه

٢ ـ لولاك يا حلو لولاك

لم كنا جينا هنا لولاك

يا مورد الخدين

سبّونا العدى وياك

والله ما تجينى يا جميل

لقعدك قعدة السلطان على الكرسى

وأزمزم الكاس وأسقيك من جلاّب تونس (اسجيك)

يا أعز من نور عينى سلامات

٣ ـ يا حلو ياللى قميص النوم شكا منك (جميص) حنكك ينجط (ينقط) عسل بلّ القميص (الجميص) منك والله إن عطونى خزاين مال فى سنكّ لابعتر المال وآخذ غيتى منك

٤ ـ عجبى على حتة حليوة

فى إيدها اليمين خاتم

طلبت منها الوصال

قالت يا جدع رب العباد خاتم (جالت)

واذا كان بدّك فىّ يا جميل

روح لابويا بحرى البلد حاكم

وعدّ له المهر على كفّه وتعالى

نطيرّ الدم اللى ليه زمان خاتم

٥ ـ أبويا بنالى قصر (جصر) بنبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر

عجبى على جدع زين فات على الميّه نعسّها

وخد وصاله من المحبوب وخطى وفات

٦ ـ طق (طج) الهوى ع الباب

قلت (جلت) الحبيب جانى

أتاريك يا باب كدّاب

تنهز بالعانى

٧ ـ تحب راجل تعيش راجل تموت راجل

تحب مرة تلفْ أملك ولم عدت عاد راجل

تضيّع مالك على راجل تلاقى رجال

تضيّع مالك على حرمة تلف أملك تصبح فقير الحال

قعدت أدّور على الرفق مالقيتش (مالجيتش) .

وأخيراً هاهى بعض المفردات المستعملة فى لهجة وفى حياة مارجرجس:

- أيقونة (اللوحة الدينية التى تعلق على جدران الكنيسة والكلمة يونانية وتعنى صورة وتنطق جونه (قونة) .
- عيد النجطة (النقطه): بداية الفيضان، يقال إن هذه النقطة تشير إلى دموع إيزيس على زوجها أوزوريس.
- هوب: لون من الغناء يصاحب العمل فى الشادوف.
- حلفا: نبات شيطانى ينمو على ضفة الترعة.
- غوايش (غويشة) وهى الأساور ويطلق عليها عنادى عندما تكون من الزجاج.
- فرّوج : دجاج.
- عين الهوا: فتحه فى الفرن تنظم مرور الهواء

وتضبط الحرارة داخل الفرن .

- جبنيوت: الخطونة.
- الفرح: الزفاف.
- جنديل (قنديل): يطلق على سنبلة القمح وعلى مصباح يضاء بالزيت، ويطلق على طقس كنسى (دينى) يقام فى البيت.
- جرجرة: مكنسة.
- جرينة (قرينة): الأخت التى يقال إنها الروح التى هى عدوة صاحبها حسب العرف السائد، ولاشك أن هذا العرف يعتمد على موروث فرعونى قديم.
- كحريت: البيض.
- جصر (قصر): سكن القسيس أو راعى الكنيسة.
- جطينة (قطينة): جلابية من القطن.
- عازل: تطلق على الابن الذى يترك بيت أبيه ليعيش مستقلاً بعيداً عن رعاية أبيه.
- بشكور: أداة من الخشب أو الجريد لسحب الخبز من الفرن عند نضجه.
- بيعة: كنبة.
- دج (دق): وشم.
- بحّة: بطّة.
- ديار: ساكن الدير.
- ديوان: قاعة الاستقبال.
- مدج: مدق.
- مالطى: ديك رومى (وهو يعبر عن النفخة الكذّابة أى الادعاء والتظاهر، ويطلق عليه فى اللغة الفرنسية ديك هندى (ربما نسبة إلى المهراجا) وفى الإنجليزية ديك تركى (يدل على رأى الإنجليز فى غرور التركى فى الزمن القديم) وفى لهجتنا المصرية نقول ديك رومى (ونحن نعرف مدى غرور الرومان عندما احتك بهم المصريون قديماً) .
- زوال: شبح.
- طوالة أو نحول أو هدّاسة: مكان لأكل الحيوان.
- واجب: العزاء.
- رهبة أو رحبة: حوش أو فناء الدير.
- شخلعة: عقد من الذهب.
- طيّاب: ريح الشمال.

وأكتفى بهذا القدر من قاموس نجع مارجرجس، وأردت به أن أحيطك علماً بالجو اللغوى لهذا النجع الصعيدى.

وكأن الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والإثنولوجية قد وفرت للدكتور نسيم هنرى حنين هذه العيّنة البشرية.. عزلتها.. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى.. هذه العيّنة المصرية القبطية التى تتكون من أكثر من أربعين عائلة تسكن داخل أسوار الدير وخارجه.. وهناك فى نجع العيساوية عيّنة مصرية مسلمة تنتظر عالماً مصرياً آخر ليقوم بدراسة عنها حتى يمكن الوصول - من نتائج هاتين الدراستين - إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر النفس المصرية.

نجع مارجرجس فى عام ١٩٨٦

لعل أهم إنجاز علمى قدمه نسيم حنين فى هذه الدراسة (التى انتهى المعهد من طبعها فى أبريل ١٩٨٨) بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحى المتعلقة بشخصية نجع مارجرجس - مادياً وروحيًا - وبجانب هذا الإسهام فى ميدان الفولكلور المصرى عن طريق نصوص الأغانى والأمثال الشعبية والفوازير والعادات والتقاليد فى هذا المجتمع.

بجانب هذا المجهود العلمي الشاق الذى تم فيما بين الأعوام١٩٧١و١٩٧٣، وحرصًا من هذا الباحث الأمين على أن تأتى دراسته شاملة وكاملة أنه بعد ثلاثة عشر عامًا من إتمام البحث.. أى فى عام ١٩٨٦ عاد إلى زيارة هذا النجع، وفى ملحق فى نهاية الكتاب نرى نتيجة هذه الزيارة التى أرى أنه بها وضع اللمسات الأخيرة للوحته عن نجع مارجرجس..سكانًا ومكانًا.

وجد نسيم حنين النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية.. لقد تغيرت أدوات الإنتاج وتغيرت بالتالى العلاقات مع الأرض وبين السكان ومع العالم الخارجى. تغيرت أشياء كثيرة بسبب دخول مصر فى عصر الانفتاح.. وعرف سكان مارجرجس - لأول مرة - الهجرة إلى مدن البترول.. وعرفوا عن طريق المال الطريق إلى الأجهزة الكهربائية سواء فى البيت أو فى الغيط.. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم حنين بالكلمة وبالصورة وبالرسم التوضيحى (شارك فى التصوير الفوتوغرافى المصور الفنان ألان لكلير.. المصور بالمعهد الفرنسى).. ودخل نجع مارجرجس عصر الكهرباء أيضًا.. ومن كانوا يعملون فى صناعة الأدوات والآلات القديمة البدائية قد انتقلوا إلى أعمال أخرى أو هاجروا إلى مدن البترول.. ولابد أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيساوية وفى النجوع والقرى والمدن المصرية جميعًا.. وكم نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شاملة عن عصر الانفتاح.

وكأن نسيم حنين يقول لنا ولعلماء مصر إنه لو كان قد قام بدراسة نجع مارجرجس عام ١٩٨٦ لقدم عملاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن عمله الحالى (٤٤٤ من القطع الكبير + ثمانون صورة فوتوغرافية + ٢٥٠ رسماً توضيحياً وكروكياً)...

وهكذا صدقت توقعات العالم المصرولوجى سيرج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) التى سجلها عن هذه الدراسة عام ١٩٧٣.

هذه الدراسة الجادة الشاملة عن نجع مارجرجس.. هذا النجع القبطى (المصرى) الذى يقع فى محافظة سوهاج (على بعد ١٢ كم من أخميم) التى قام بها الدكتور نسيم هنرى حنين والتى صدرت عن المعهد الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة) فى أبريل ١٩٨٨ تعتبر من أهم الدراسات التى صدرت عن القرية المصرية، وهى من الدراسات المهمة التى تحدثت عنها الصحف الفرنسية حديثًا يفيض بالتقدير والثناء على هذا المجهود العلمى الذى قام به نسيم حنين.. هذا المجهود الذى يشعر القارئ وهو يقرأه ويتابع خطواته أن فريقاً كاملاً من علماء الاجتماع والزراعة والفولكلور والإثنوجرافيا والحضارة قد قام به.. وكأن هذه الشهور التسعة (ما بين ١٩٧١ - ١٩٧٣) التى كانت مدة الدراسة امتدت تسع سنوات..

لم يترك نسيم حنين ملمحًا من ملامح مارجرجس.. مكاناً وسكاناً إلا وتوقف عنده طويلاً لإبراز كل خطوطه وكل ألوانه سواء فى الزراعة أو الصيد.. أو عادات وتقاليد وأعمال السكان الأخرى غير هذين العملين الأساسيين.. وكم تحدث طويلاً عن نشاط المرأة فى نجع مارجرجس فى البيت والغيط (وأنا أذكر هنا هذا العمل الروائى العظيم للقاص المصرى الراحل الصديق عبدالحكيم قاسم وأقصد به «أيام الإنسان السبعة»).. ويخرج القارئ وهو يمتلك صورة كاملة الملامح، واضحة القسمات، بارزة السمات عن نجع مارجرجس (بل عن كل قرية مصرية).. يخرج قارئ هذا العمل الضخم وكأنه عاش فى نجع مارجرجس وتعرف على سكانه.. وعلى أعمالهم وعلى كل ألوان نشاطهم المتعددة والمتنوعة.. وعرف حياتهم الاجتماعية والاقتصادية وعرف أيضًا عاداتهم وتقاليدهم وعرف مأثوراتهم الشعبية من أمثال شعبية وفوازير وأغانٍ فى العمل وفى المناسبات الاجتماعية والروحية الأخرى.. عاش معهم فى أعيادهم وفى مواسمهم وموالدهم.. وعرف أيضا ألعابهم.. وعاش أفراحهم القليلة وأحزانهم الكثيرة الثقيلة .. وكان أيضًا ضيفاً عليهم.. وشاركهم طعامهم وتقبل كرمهم وترحيبهم.. واستمع إلى شكواهم من افتقار النجع إلى مستوصف.. وإلى مدرسة.. وإلى وحدة زراعية خاصة.. وإلى طاحونة (بدلاً من الانتقال إلى نجع كوله) وضحك معهم وغنى معهم.. ولعله وجد وقتًا ليلعب معهم لعبة «السيجة» (التى أراها الأصل البعيد للعبة الشطرنج) وتعرف أثناء وجوده فى مساكنهم على أثاثهم البسيط وعلى أدوات ووسائل حياتهم البيتية.. شاهد الفرن والكانون.. وأماكن أكل الحيوان (المخاول).. ولعله صعد إلى السطح وشاهد الطيور من دجاج وأرانب كما شاهد أبراج الحمام العامرة بالحمام..

ولم يكتف نسيم حنين بالكلمة - كما سبق أن ذكرت - بل وضح الكلمات بالصور والرسومات والكروكيات..

هذه الكلمة الخاطفة عن هذا العمل المجيد أردت بها أن أوجه أنظار علماء الاجتماع والفولكلور وغيرهم إلى القرية المصرية.. لأنها الطريق إلى الوصول إلى جوهر النفس المصرية.

امتزاج الأسطورى بالأخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى إبراهيم الكونى

عرض : شمس الدين موسى

يعد الكاتب الروائى الليبى «إبراهيم الكونى» المولود عام ١٩٤٩؛ واحدًا من أهم الروائيين العرب المعاصرين، وذلك لتميزه فى تصوير وتقديم العالم، الذى اختار تصويره فى كتاباته، وهو عالم الصحراء الليبية التى تمتد تخومها غربًا نحو الجزائر والمغرب وموريتانيا، وشرقًا حتى تتصل بالصحراءالغربية فى مصر، وجنوبًا إلى قلب القارة الإفريقية، وهى المنطقة التى ظلت لآلاف السنين موطنًا لقبائل الطوارق التى لم تحد حركتها حدود، عبر الدول المختلفة التى تتداخل حدودها فى تلك الصحراء، مما أدى إلى تنوع الخبرات الإنسانية والثقافات لدى أبناء الطوارق من الإسلام الذى اعتنقوه إلى العقائد البدائية والوثنية والإيمان بوجود الجن والخرافات، فضلاً عن الأساطير التى عمقت وجودها تحت الطبقات المتراكمة داخل عقل إنسان تلك المناطق الشاسعة.

والملاحظ أن أعمال إبراهيم الكونى المتواصلة تواترت لكى تعبر عن ذلك العالم المدهش، عالم الصحراء وإنسانها بوديانها وواحاتها وبحار رمالها التى لا تحدها حدود، بما تزخر به من حيوانات مثل الغزلان، والماعز، والإبل، والودان ذلك الحيوان المنقرض، فضلاً عن الأمكنة المختلفة التى ظلت مجهولة تمامًا للبعيدين عنها، ولا يعرف أسرار دروبها غير رجال القوافل التجارية، والأدلة الذين ينتمون إلى تلك الأراضى الشاسعة المترامية.

ولقد قدم «الكونى» عددًا متميزًا من الأعمال القصصية والروائية التى لفتت إليه الأنظار فى عالمنا العربى وروسيا وأوربا، ورفعته إلى مصاف الأدباء الكبار؛ حيث ترجمت أعماله وأعدت عنها الكثير من الدراسات النقدية... وأعمال الكونى تتمثل فى:

١ ـ جرعة من دم قصص
٢ ـ الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة قصص
٣ ـ العربة الحجرية قصص

٤ ـ الخماسية = الخسوف، البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثانى، نداء الوقواق «روايات»

٥ ـ نزيف الحجر رواية

٦ ـ التبر رواية

٧ ـ المجوس جـ ١ رواية

٨ ـ المجوس جـ ٢ رواية

٩ ـ القفص رواية

١٠ ـ الخروج الأول رواية

والمؤكد للقارئ أن «إبراهيم الكونى» على وجه الخصوص، والكتاب الذين كتبوا أعمالهم عن الصحراء وهم قلة نادرة للغاية فى العالم العربى، استطاعوا أن يطوعوا قدراتهم التعبيرية فى فن الرواية لعالم الصحراء، ومن المعروف أن الرواية فن البرجوازية، وظهورها ارتبط فى أوروبا بظهور الطبقة البرجوازية، وهو نفس ما حدث فى مصر بالضبط، إذ ارتبط ظهورها بتبلور شخصية الطبقة الوسطى، لكن قدرة «الكونى» ـ ومن على شاكلته ـ أنه اتخذ من الفن الروائى وسيلة لتصوير عالم الصحراء، الذى تربع فيه الشعر دومًا، وما يتصل به من ملاحم وفنون شعبية كفن أول وأداة تعبيرية أولى.

وجميع تلك العوامل وضعت الرواية التى يكتبها الكونى فى وضع خاص، المكان فيها يترامى ترامى الصحراء، ويختلط فيها أسلوب الحكى الملحمى بالرؤى الشعرية الشفافة، فكان لها حساسيتها الخاصة بين الروايات العربية. والملاحظ أن الكونى وهو واحد من أبناء الطوارق الذين لهم امتداداتهم الإفريقية ينظر إلى ذلك العالم نظرة قداسة، وكأنه الفردوس المفقود، فهو راوٍ لكل شيء.. الحكايات.. والأساطير.. والخرافات.. والعلاقات المختلفة، كما لم ينس أبداً إلقاء الضوء على الأخلاقيات النبيلة التى يتسم بها ابن الصحراء، خاصة فى علاقته بالحيوان؛ كالجمل، أو الغزال، مع شعور دائم بالتوحد مع الكائنات المحيطة به، فالعلاقة مع ما حوله عضوية وتستغرق حياة الصحراوى كاملة، وكأنه فى كل ما كتبه كان مجنوناً بالرغبة فى تسجيل ذلك العالم، الذى رأى أنه يتعرض للفناء والزوال بفعل أشياء كثيرة ليس أهمها رياح القبلى الحارة التى تهدد كل شيء بالتدمير، حتى الواحات الحصينة.

كان الكونى بمثابة الراوى ـ الحاكى، الذى لا يقف أمام زمن محدد، اختلطت فى ذهنه الخوارق بلغة الجن بالمشاعر الدينيــة، التى تنداح داخل نفــوس أبطاله كـانداياح رياح الصحراء التى لا يعوقها عائق. ولقد أتت كل أعمال الكونى تقريبًا لكى ترتبط بحكمة ما أو مقولة ما سطرتها أخلاق الصحراويين ونبلهم أثناء تطلعهم للأشياء من حولهم. بل إننا نجد فى أعماله الكثير من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق رؤية الكاتب الذى أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية وتأثراته العامة، مما أعطى لأعماله الكثير من العمق.

وفى رواية البئر ـ الجزء الأول من الخسوف ـ نجده يصور حيرة الإنسان أمام عبث الحياة، المتمثل فى أفعال البيئة وعناصر الطبيعة، فهو فى حيرة دائمة بسبب الجفاف وقلة ـ بل ندرة ـ المياه، التى عندما تهطل تتحول إلى سيول تجرف فى طريقها كل شيء، ويتحول الموقف من النقيض إلى النقيض. وفى كل الأحوال يصور حالة ضياع الإنسان.. ويقول:

«لكن ما يحدث أن الصحارى الجنوبية عين الله عليها بالأمطار مرة كل عشرين أو ثلاثين عام، وغالبًا ما تكون أمطاراً وحشية ضارية انتقامية، تبيد المواشى وقطعان الإبل، وتجرف البيوت والناس وتملأ الدنيا بالضحايا من الأرواح والخسائر والحيوانات إنها تتحول إلى نقمة وغضب إلهى يقع على الرؤوس كمصيبة منزلة من الله، وبدل أن يعم الفرح بالسيول والأمطار التى طال انتظارها يندب سكان الصحراء حظهم ويبكون قتلاهم، ويحزنون على مواشيهم الضائعة.

ينقلب الحلم الذى انتظروه طويلاً إلى مأتم شامل، حتى أن ضعاف النفوس والإيمان منهم يرددون فى يأس من فقد صوابه... ما حاجتنا إلى المراعى الخضراء، بعدما جرفت السيول مواشينا! ما حاجتنا إلى قطعان الغزلان إذا كانت السيول قد جرفت أمهر القناصين القادرين على صيدها».

ولعل ذلك السؤال السرمدى بين سكان الصحراء، يمثل نوعاً من التساؤلات الوجودية المشروعة، فالأخطار حولهم فى كلا الحالين، أثناء الجفاف الذى يقتلهم، ويجعلهم يأكلون أى شيء، مثلما أكل أحدهم حذاءه الجلدى فى قصة «الجدب» من مجموعة «الوقائع المفقودة من سيرة المجوس»، وبعد هطول السيول التى تأخذ فى طريقها كل شيء مخلفة البوار، والفقدان فى البيوت، مع الاخضرار فى المراعى وعلى أطراف الجبال... وفى كلا الحالين أين المفر؟ بينما هم يرون أن ذلك الغضب الإلهى يأتى بسبب ضعاف النفوس، الذين بسببهم تغضب الطبيعة عليهم جميعًا، وهو ما يشكل حالة إيمانية واستسلامية لأقدار الطبيعة التى لا يمكن أن تكون ضدهم فى

الأصل، وإذا أتت بتأثيرات ضدهم وضد حياتهم فذلك بسبب الشرور التى يمارسها بعضهم.

وإننى أتفق مع الناقد الروسى «أوليغ غيراسيموف» الذى قدم «إبراهيم الكونى» للقراء الروس فى توصيف أعماله باعتبارها تتجنب العنصر الاجتماعى، فلم تعن بالتشابكات الاجتماعية التى عنى بها الكثيرون من كتاب الرواية فى العالم أمثال دويستويفسكى ونجيب محفوظ، بقدر ما عنيت بتقديم التحليل النفسى العميق الموجه للإنسان وقدره فى تلك البيئة القاحلة، وكان سند الكونى فى ذلك تجربته الحياتية الواسعة التى استلهمها من حياة قبائل الطوارق التى هو واحد من أبنائها.

والملاحظ أن قصص مجموعة «جرعة من دم» التى كتبها مبكراً تكشف عن قدرات متعددة، فضلاً عن قدرته على السرد المتواصل، مع تقديم الأمزجة الخاصة لأبطاله سواء كانوا بدواً رحّلاً، أم فلاحين، أم طوارق ممن يعانون الآم الجوع..... وكان الكونى يقدم كل ذلك بعيداً عن المباشرة أو الخطابية وهو ما لفت أنظار زملائه وأساتذته أثناء أن كان يحصل العلم فى الاتحاد السوفييتى، فكان المغرم دوماً بتصوير التراجيديا الكاملة لشعبه الذى تمتد فروعه فى شمال إفريقيا بدوله المتخلفة.

وفى رواية «الواحة» نرى أنه صور ذلك التناقض الواضح بين أخلاق وسلوكيات سكان الواحات والبدو الرحل، الذين يقدسون حريتهم الفردية، فالصراع بين الواحة وبين البادية يقوم على روح الاستقرار بين سكان الواحة الذين يميلون إلى الزراعة والتجارة واستقبال القوافل والبضائع من كل ناحية، بينما البدو لا يطيقون ذلك الاستقرار مادامت تلك الصحراء الواسعة ملكهم الذى لا ينازعهم فيه أحد. لكن عندما تلف الصحراء أمواج الجفاف التى تطول، فتحرق الشمس كل شىء، فلا يجد البدوى الماء اللازم له ولحيواناته وإبله، سرعان ما يرحل مجبراً إلى الواحة. وهناك تصطدم العادات ووسائل الحياة، فرغم أن قبيلة الشيخ «غوما» لجأت إلى الواحة، لكن بعضهم وعلى رأسهم الشيخ نفسه لا يحلو له الحياة واستقبال أصدقائه إلا فى المغارة خارج الواحة، ففيها راحته واستقرار روحه وهدوء نفسه، بتأملاته وتصوراته عن الحاضر والمستقبل التى لا تحدث بعيداً عن المغارة، ويقول الكاتب على لسان أحد فلاحى الواحة مخاطباً البدوى، الذى يسخر منه بسبب كبريائه الزائفة، بينما هو ينام فوق محفة من سعف النخيل معلقًا بين الأشجار بسبب الخوف من العقارب.. ويطلب من الفلاح أن يساعده.

ـ خلصنى أولاً ثم نتحدث عن كل شىء بهدوء، عن العمائم وعن الكبرياء.

تصاعد الزبد حول شفتى الفلاح «مرزوق» وهو يزمجر: أخلصك كى تدق رقبتى، أو تعلقنى مكانك. هذه فرصة جيدة كى تسمعنى إلى النهاية أيها المكابر. هذا جزاء هزئك بى وسخريتك منا نحن الفلاحين يامعشر قبائل الصحراء. تهيمون على وجوهكم فى البرارى وتتباهون بأنكم تمارسون الحرية. يلدغكم الجوع فتتقاطروا على الواحات كما تتقاطر قطعان الإبل العطشى إلى الآبار، تأكلون من أيدى الفلاحين وعندما تحسون بالشبع تدوسون على رقابنا لتعودوا إلى صحرائكم وأنتم تتغنون بالحرية. يالكم من مكابرين أوغاد.....».

والمؤكد أن الكونى رأى أن يسجل الكثير من النوادر والحكايات التى كادت تندثر فى خماسية الخسوف، وذلك بوصف تلك المكونات الصيقة والمعبرة عن الشخصية الصحراوية، التى عنى بها، كما كانت المادة التى قدمها تمثل العناصر الأولى لدراسة انثروبولوجيا الصحراء، ولعله بهذا كان يسجل ـ أيضًا ـ طبائع وشروط حياة، بل تاريخ جماعة رأى أنه مقبل على الضياع، ولو أنه لم يتوقف عند عوامل الاندثار والضياع فى خماسيته، وإننى أرجح أن عوامل الاندثار أو الضياع تتمثل فى تكون المدن الجديدة مع وجود ظروف مستحدثة تعمل نحو التغيير فى الصحراء، وتخص الدول التى أقامت المشروعات، مع التقدم فى وسائل المواصلات أو اصطناع الطرق التى تقطع الصحراء طولاً وعرضًا، مع قدوم وفود الأغراب عليها سواء للبحث عن الثروة أو الآثار، كما لاح فى رواية «نزيف الحجر» ذات المستويات المتراكبة، فمن الأخلاقى إلى الفلسفى إلى الأسطورى وحد الكونى بين ما هو واقعى، وما هو متخيل أو أسطورى، ومن ثم نرى الإنسان فى صورة جديدة لم نعهده عليها من قبل، فكانت شخصية «أسوف» المتصوف والروحانى الذى تعاف نفسه أكل اللحوم، وهو حارس الصحراء، أو حارس الأحجار بعد أن عينوه عليها، وهى الآثار الجديدة المكتشفة التى تحكى عن حضارات غابرة تركت بصماتها على تلك الأحجار فى صور تنضح بكل معانى التاريخ والإنسانية.. ويقول الكاتب:

«بالطبع لم يخطر ببال «أسوف» فى الماضى، عندما قطع الوادى الموحش فى شبابه منشغلاً برعى أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور فى الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد البلدان،

يعبرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر ويفتحون أفواههم دهشة أمام عظمته وجماله وغموضه. بل إنه رأى إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيها وتتمتم بكلام مبهم عرف بالحدس أنه صلوات النصارى....».

وذلك الفهم البدائى الذى أبداه «أسوف» للآثار من حوله هو الذى يفسر تعدد طبقات المعرفة التى توارت تحت ركام عقل وبدائية ابن الصحراء، ولم تترك بين أهاليها إلا الغموض والسحر، والإيمان بالجن الذين يظنون أنهم يعيشون حولهم ويقيمون فى الكهوف. وكان كلما سار فى جهة ليرعى غنمه يكتشف الكثير من الرسوم فوق الجدران الصخرية فوق الجبال، وجوهاً بشعة كالغيلان، وحيوانات قبيحة لم ير مثلها فى الصحراء مما جعله يسأل أباه:

« - هل أجدادنا القدماء من الجن؟

مما جعل أمه تكتم ضحكتها، فعاود سؤاله.. فقالت أمه:

- اسأل أباك.

سأل أباه فضحك وقال:

- ربما كانوا من الجن، ولكن من جن الخير، الجن مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير، وقبيلة الشر. ونحن ننتمى إلى القبيلة الأخرى.. قبيلة الجن التى اختارت الخير..».

والمؤكد أنه ينبع من هذا الفهم الكثير من المفاهيم والمعتقدات الشائعة التى تعايشت مع مكتسبات الإنسان، فالحيوان الذى يسمى بالودان مقدس أو لا يجب قتله أو أكل لحمه، لأن له صلة بالإنسان، وقد أنقذ البطل من السقوط فى القاع بين الصخور فى رواية «نزيف الحجر»، كما رأى عينا أبيه داخل عينى الودان عندما أنقذه فى اللحظات الأخيرة وقبل ضياعه فى الهاوية. كما أن له الكثير من الصور فوق الأحجار، ولابد من الابتعاد عن الناس اتقاء لشرورهم، فالناس مصدر الشر، كما أن البعض يستمع إلى أصوات الجن فى الليل عندما يتحدثون..... إلخ.

«ثنائية المجوس»

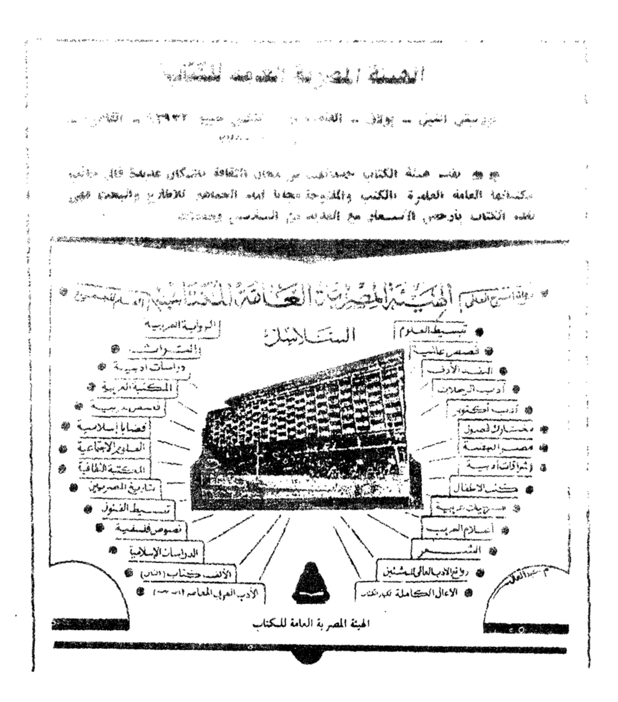
وفى رواية المجوس «ثنائية من جزئين» يبرز الكاتب كيف كانت العلاقات بين الأشخاص تخفى طبقات عديدة ومستويات عميقة من المعرفة ذات الأبعاد المختلفة، فلقد تشابكت الصوفية بالمثالية البدائية بالدين الإسلامى والإيمان بالخوارق والجن.... وبين كل ذلك ظهر ما أسماهم بالمجوس، وهم حاملو أسرار الصحراء مثل الدرويش، والعراف، والشاعرة، والزعيم... ولقد ذهب الجميع فى ثنائية المجوس لكل سبيل بحثاً عن مدينة «واو» المفتقدة أو الواحة الفاضلة.... التى أسموها «واو» ولا يعرف من الذى أعطاها ذلك الاسم، وسمع الجميع عنها الكثير رووْا عنها الروايات والحكايات المدهشة، فهى واحة عجيبة ضائعة وسط الصحراء، ولا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا جميع الآمال فى النجاة من الجدب، والجفاف والحرارة القائظة، تروى العطشان والمفقود الذى لا يصادفها إلا بعد فقد الأمل والإشراف على الهلاك. ويتمتع الموعودون بها بالضيافة والتكريم، والبهجة التى لم يصادفوها فى حياتهم، وكما قيل لا يوجد فى كل الصحراء واحة أخرى فى جمال «واو» التى لا يدخلها أحد إلا وخرج منها محمولاً بما يغنيه عن الناس والحاجة طوال حياته....

والكل يدور حول «واو» - تلك الواحة الأسطورة التى وعد الله بها عباده، أو القلة القليلة من الناس - فهى بمثابة العقيدة وسط ذلك الجدب اللانهائى... ويقول عنها الزعيم:

««واو» لن تبعث فى مجملها على يد بنى آدم. الإنسان دنس و «واو» فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقًا، فإن انتظم فى قناة ومسته يد الآثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذى لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه..... لو لم توجد واو فى مكان ما، يومًا ما لما كان للصحراء معنى. لما كان للحياة معنى «واو» هى العزاء....».

ومثل تلك العبارات، لو فككنا معانيها الأولى والبعيدة لوجدنا أنه لابد من الحلم. فالواقع المرير المجدب لا يمكن الاستسلام له دون رد فعل، والحياة الصعبة فى الصحراء التى تحيط إنسانها بالأخطار دائمًا، فهو مهدد دائمًا بوحوش الصحراء، وهوامها مثل الثعابين والعقارب التى أفرد لها الكاتب فصلاً كاملاً فى رواية الواحة، مع ندرة المياه التى هى الحياة ذاتها لجميع الكائنات الحية إنساناً أو نباتاً أو حيواناً... كل ذلك جعل الوعى الجمعى الضميرى للجماعة يلجأ إلى الحلم.. واو.. الحلم والمستحيل والأمل فى الوقت نفسه، فهى الرمز الذى التقت فى وجوده جميع هواجس الإنسان الصحراوى، الذى أحب العزلة وعشق حريته الفردية، ولم يحس أبداً بالاستقرار الذى يعيبه على سكان الواحات من الفلاحين.... وما الذى يمكن أن يساعد ذلك الإنسان على البقاء والاستمرار سوى ذلك الحلم الفتى الذى يأتى بمثابة المعادل الموضوعى لاستمراره؟ مع إيمانه بالصبر كفضيلة دائمة كما يلوح فى رواية التبر حتى الوصول إلى تحقيق ذلك الحلم المستحيل.

والمؤكد أن «إبراهيم الكوني» في أعماله المتوالية قد نجح بشكل جيد في بناء رواية المجوس على تلك الأسطورة - واو - التي تنتشر بين أبناء قبائل الطوارق في الصحراء الإفريقية مفيداً من كل المنجزات الثقافية المعاصرة كما يرى د. شكري عياد، فلم يقف أمام وعي إبراهيم الكوني من المنجزات الثقافية الإنسانية بشيء، فلاح الاقتباس من نصوص العهد القديم، والجديد والقرآن، والأساطير المحلية، مع اقتباساته الحديثة من جيمس فريزر، وليفي شتراوس وإيرك فروم، وحتى المتصوفة المسلمين... ولعل الكاتب في كل ذلك كان يحاول أن يحل لغز الوجود والبقاء لدى الإنسان الذي خبره - إنسان الصحراء - وهو ما يؤكد أن إبراهيم الكوني كاتب كبير حمل فوق كاهله الكثير من الهموم الإنسانية التي أثرت أعماله، بتقديم ذلك العالم المدهش في أعماله الروائية والقصصية، التي تتكامل مع بعضها - كما يلاحظ القارئ - من ناحية الخطاب الفني والفكري الذي تحمله.



المجذوب
العاقل المجنون..
ودراسات أخرى

تأليف : فاروق خورشيد
عرض وتحليل : رأفت الدويرى

تواصل هيئة قصور الثقافة إصداراتها التى تسهم بجدية فى إثراء المكتبة العربية.

وفى سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) صدرت أخيرًا دراسة شعبية بعنوان (المجذوب) للأستاذ فاروق خورشيد، أحد رواد حركة الفولكلور العربية، بعد تقديم الأستاذ خيرى شلبى المشرف على المكتبة ـ ومقدمة للمؤلف، يبدأ الكتاب ويقع فى خمسة أجزاء ويتكون بعضها من أكثر من فصل.

شخصية المجذوب ـ عنوان الجزء الأول ـ الذى يبدأه المؤلف قائلاً:

ظهرت شخصية المجذوب فى أدبنا المعاصر منذ بداياته الأولى فرأيناه عند تيمور ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ويحيى حقى وعبد الحليم عبدالله، حتى يكاد يكون شخصية ذات طابع عام ومشترك تفرض نفسها على الكتاب فرضًا بحكم هذا الطابع المهم والمميز وبحكم وجودها الدائم المتكرر فى حياتنا العادية واليومية. وهذه الشخصية على تكرارها لا تلعب دور البطولة فى عمل ما، وإنما هى دائمًا شخصية جانبية وهامشية وإن كانت مؤثرة حينًا وموحية حينًا . ولكنها شخصية يجد فيها القصاصون وسيلة من الوسائل المهمة فى استكمال رسم الجو الشعبى العام للأحياء الشعبية وللقرى أيضًا. كما أنها وسيلة للإيحاء بجو العمل القصصى، وربما وسيلة لإبراز بعض المعانى التى لا يراد ذكرها صراحة لسبب أو لآخر.

وكان من الطبيعى أن تنتقل هذه الشخصية - المجذوب - من الأعمال الروائية والقصصية إلى المسرح والتليفزيون.

الصورة العامة للمجذوب

إنه رجل فى الكهولة أو بدايات الشيخوخة، حاد النظرات مشوش الملامح، قد يكون ملتحيًا وقد لا يكون، ذا شارب أو بدونه، مهلهل الملابس أو لا تستره إلا خرق بالية يمسك فى يده عصا أو جريدة خضراء - أو سيفًا خشبياً - وحافى القدمين فى الغالب، إلا إنه دائماً ممشوق القوام أو منتصب القامة على الأقل، صوته جهورى ونبراته مميزة ذات طابع تهديدى دامغ وحاد، وهذا لا يمنع أن يكون المجذوب هادئاً ووقوراً ولكنه ينطق من الكلمات الهادئة ما يحير ويدفع إلى التساؤل عن سر هذا الهدوء ومعنى هذا الوقار، وسواء كانت شخصية المجذوب هادئة ووقورة أو متمردة صاخبة فهى دائماً شخصية رافضة لما هو قائم - ساخرة بما يألفه الناس وبما يستكين له الناس فى معاشهم وأحوالهم ودامغة لهم للاستسلام والخروج عن الدين، ومتوعدة ومنذرة لهم بعذاب الآخرة وويلاتها.

المجذوب مزيج ما بين الزاهد والدرويش

إن شخصية المجذوب تأخذ :

عن الزاهد: تدينه وعزوفه عن الدنيا بالاكتفاء بالقليل من الطعام والملابس ومن احتياجات الحياة عامة والمعرفة بالدين والارتباط بعالم المثل أو عالم المتصوفة.

وعن الدرويش: تأخذ سياحته الدائمة فى البلاد والألوان الخضراء - وما يتسم به من سذاجة وتسليم ورضا بالقليل - وتواكل وإيمان مطلق بأنه على حق وأنه يعرف طريقه إلى نعيم الآخرة، والصراخ بما لا يفهم الناس من كلمات الحق، وقد يقترب من أصحاب الطرق الصوفية الذين ينتشرون فى المنطقة العربية كلها.

وبالرغم من ذلك فإن سلوك المجذوب مكروه من أصحاب الطرق وأصحاب الزهد والتصوف.. بل إن سلوكه غير ملائم لطبيعة الدرويش وطابعه.

ومع ذلك فصورة المجذوب والزاهد والدرويش تختلط فى ذهن العامة وفى الأدب والتجسيد الفنى.

غير أن شخصية المجذوب تتميز عن الزاهد والدرويش لتفردها بصفة الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة وعلى الظلم وعلى الساسة والحكام.

المجذوب - سيبويه المصرى

وهو أشهر من أرخ له من المجاذيب ولقد اختصه أشهر مؤرخ لمصر الإسلامية - الحسن بن زولاق - اختص سيبويه المصرى بكتاب عنه سماه كتاب «أخبار سيبويه المصرى» - وهو غير سيبويه النحوى - فهو أبو بكر محمد بن موسى بن عبدالعزيز الكندى الصيرفى المعروف بسيبويه، ولقد ولد بمصر عام ٢٨٤ هـ وتوفى ٣٥٨ هـ وسنه ٧٤ عاماً، ومرجع تسميته بسيبويه، أنه كان قد اشتهر بالمعرفة فى علوم اللغة والنحو...

ويقول عنه المؤرخ حسن بن زولاق فى مقدمة كتابه سالف الذكر:

كانت فى سيبويه خلال (صفات) تشبه صفات المتقدمين والمتصدرين، فكان يحفظ القرآن ويعلم كثيراً من معانيه وقراءاته وإعرابه وأحكامه عالماً بالحديث وبغريبه وبمعانيه .. وكان يعرف صدراً من أيام الناس والنوادر والأشعار - ويتكلم فى السماع. باختصار لقد اجتمعت فيه ألفاظ الورعين والمتزهدين والواعظين الصالحين وأدوات المتأدبين وفكاهات المؤدين، ومن جماع هذه الثقافة الشاملة والكاملة تتكون شخصية سيبويه المصرى الذى يقدمه لنا ابن زولاق فى كتابه باعتباره أحد العقلاء المجانين.

من هم العقلاء المجانين ؟

إنهم طائفة جمعت فى صفاتها بين العقل والجنون ومن أهم المجانين العقلاء أو العقلاء المجانين بهلول وما نى وخالد الكاتب ومجنون ديراكى ومجنون ابن عامر وغيرهم.

وعن هذه الطائفة كتب الكتاب فيما يعنى أن هناك اهتماماً واضحًا عند الكتاب برصد أخبار طائفة العقلاء المجانين والكتابة عنهم وتخصيص كتب كاملة لنوادرهم وطرائفهم وأخبارهم؛ فلم يكن هذا اللون من الناس مرفوضاً من مجتمعه بل كان له احترامه وتقديره، وكان هناك فهم كامل لأهميته ودوره فى المجتمع - ويحكى لنا ابن النديم فى (الفهرست) عن كتاب له اسمه أخبار عقلاء المجانين.

عودة إلى سيبويه المصرى وأخباره

من البداية يحدد ابن زولاق موضوع كتابه أنه نوادر سيبويه وأخباره الأدبية الطريفة مع الملوك والوزراء والأمراء والعلماء ويستطرد قائلاً: لقد كان لسيبويه هذا مكانة رفيعة فى حلقات الأدب العامة بالمساجد والحلقات الخاصة فى قصور العظماء، ولقد توفى سيبويه المصرى فى عام ٣٥٨ هـ - قبل

دخول القائد جوهر الصقلى إلى مصر بستة شهور - ولقد أسف جوهر عندما علم بأخباره وقال: لو أدركته لأهديته إلى مولانا المعز صلوات الله عليه».

يذكر أيضًا أن سيبويه المصرى قد جالس الإخشيد أمير مصر وجالس وزيره «وواكلهما ونادمهما».

ولقد كان يسمح لسيبويه بالجهر بما كان لا يسمح به لأحد إطلاقاً. ولقد كان من المعتزلة فى بلد سنى المذهب، ولقد كان يجهر فى المسجد قائلاً:

إن الدار دار كـفـر، حسبكم أنه مـا بقى فى هذه البلدة العظيمة (مصر) أحدٌ يقول القرآن مخلوق إلا أنا وهذا الشيخ أبو عمران أبقاه الله.

هنا خاف أبو عمران وهرب من المسجد حافيًا خوفًا على نفسه. إن أبا عمران المعتزلى المشهور يهرب من مجرد إشارة سيبويه المصرى إليه بوصفه معتزلياً، وسيبويه نفسه لا يبالى بما يجهر ولا يعبأ بعقاب من أحد.

وتفسير ذلك أن أبا عمران عاقل يحاسب كما يحاسب العقلاء على قوله وفعله؛ ولكن سيبويه وإن تحدث حديث العقلاء إلا أن سلوكه سلوك المجانين؛ ولهذا فهو يحتمل لما هو عليه من اختلاط العقل.

سبب اختلاط عقل سيبويه المصرى

اختلفت الناس على سبب الاختلاط (العقلى) عند سيبويه فأكثرهم يقولون إنه بسبب شربه حب البلاد وهو نوع من الحبوب كان يتناوله الناس يزعم أنه يجلب الذكاء وحدته ولكنه كان يسبب الجنون، وذهب بعض آخر أن داء السوداء، كان سبب اختلاط عقل سيبويه المصرى إلا أن واقعة سقوطه فى بئر كانت الأمر الفصل فى إكمال اختلاطه. ولقد ترتب على واقعة السقوط فى بئر عرج فى قدمه فضلاً عن اختلاط عقله.

قصة السقوط فى البئر - ودلالاتها الأنثروبولوجية

إن السقوط فى البئر يرتبط بالتعميد فى الماء أو الاغتسال فى الماء الذى يكرس الطفل لحياته الجديدة، فى بعض الديانات وهو طقس سحرى معبدى قديم أصبح بعد ذلك طقساً دينيًا له رموزه السحرية ودلالاته المقدسة، كما أن حادثة السقوط نفسها تشبه بعملية موت يعقبه بعث، أو الولادة الثانية التى نجدها فى الأدب الشعبى؛ فالبطل الشعبى لكى يكرس للعمل البطولى لابد وأن يمر باختبار يرمز بطقوسه وأحداثه إلى الموت الجسدى الفعلى ليعود بعده البطل إلى الحياة مبعوثاً من جديد مولوداً من جديد؛ مما يعنى عبور البطل من صفاته العادية إلى صفات أخرى يكتسبها رمزياً عبر الاختبار لتؤهله لدور البطولة. كما أن رمز السقوط فى البئر والغرق فيه يعيد أذهاننا إلى حكايات الجن الذين يسكنون أماكن الماء ويخطفون الأطفال ثم يعيدونهم من جديد إلى المكان نفسه، وقد تم التآخى بين عالمى الإنس والجان وحظى الطفل بمباركة هذا العالم المجهول وبالتالى حصل على بعض قواه الخفية والخارقة وقدراته التى هى قدرات تغاير وتفوق قدرات الإنسان العادى فلقد أصبح طفلاً ممسوسًا أى مسه الجان، سيبويه المصرى نفسه كان يتصور أن سقوطه فى البئر كان من فعل قوة خارقة ولها عنده تصور خاص إذ يقول: «ورميت من ثمانى طبقات أربع فى عنان السماء وأربع فى تخوم الأرض الرابعة السفلى».

المهم أنه يتصور أن حادثة سقوطه فى البئر قد عمدته أو كرسته أو عبرت به إلى حالة جديدة وأهلته للقيام بتحقيق هدف مألوف وضعه سيبويه نصب عينيه طوال حياته، كما أن الناس تقبلوا اختلاط عقله بوصفه حقيقة واقعة فسرت لهم سلوكه المخالف لسلوك العاديين من الناس وجعلتهم يتقبلون منه هذا السلوك. ويحتملونه منه هو، ولا يحتملونه من غيره.

المظهر الخارجى للمجذوب سيبويه المصرى كما يصفه ابن زولاق

«لقد جاء سيبويه إلى المسجد وعلى جسده وبرة وثياب ورداء وبيده عصا، ثم زاد الأمر أكثر فتغير مظهره وزاد اقتراباً من المجذوب بصورته التقليدية؛ فلقد طرح الثياب ومشى عرياناً فى الطريق - على عورته خرقة وعلى أكتافه خرقة وقد طال شعره وتدلى على أكتافه، وبيده عصا يتوكأ عليها ومصحف، ويروح إلى الجامع، ويتكلم على الناس بعد صلاة الجمعة».

مجاذيب معاصرون

(الجنرال) فى سيدنا الحسين (وعباده)فى الجيزة أمام قهوة عبدالله مجلس لفيف من الأدباء والشعراء فى الخمسينيات. وهناك (الامبراطور) - فضلاً عن مجذوب باب اللوق الذى كان يصرخ:

«النار النار، لماذا يذهبون بالقطار والموت آت وساعة القيامة قد حانت؟

عودة إلى المجذوب سيبويه المصرى

لقد كان الأمر بالنسبة له أمر رأى يرتئيه فيجهر به محتمياً بما عرف عنه من جنون ومع ذلك فلم يسلم من العقاب فى كل الأحوال - فلقد أرسله وزير الإخشيد إلى المارستان، فانطلق يصيح فى رجال الوزير:

«يا أعداء الله بعتم ذمة الله بقدح خمر للأدنس الأخلس النجبب الخليب لعن الله الوزير صالح».

وحين يحبسه الخازن فى بيت الزفت يخاطبه الناس فى أمره فيضطر إلى إطلاق سراحه، ويحبسه على سرير وضع له على النيل فيعود الناس يخاطبونه فى أمره فيضطر لإطلاقه فسيبويه المصرى المجذوب لم يكن صرخة فى البرية ولا صرخة فى الهواء؛ فلقد حظى بالمعجبين والمدافعين عنه ممن لهم وزن وثقل عند الحكام.

سيبويه المصرى ناقداً لعصره

لم يكن منصرفًا إلى الفتوى فى أمور الدين والفكر فقط وكان لا يترك أمراً يمر دون أن يبدى فيه رأيه، ولا معوجاً إلا يحاول أن يكشفه بحديثه ولسانه.

ويحكى ابن زولاق عنه أنه رأى يوم جـمـعـة مـوكب الإخشيد أمير مصر وقد نصب له حتى ينزل إلى صلاة الجمعة وقد وقف له كل الناس، فصاح المجذوب سيبويه المصرى:

«ما هذه الأشباح الواقفة، والتماثيل العاكفة سلط عليه قاصفة يوم ترتجف الراجفة تتبعها الرادفة وتقلى قلوبهم واجفة».

فقيل له إنه موكب الإخشيد ينزل إلى الصلاة فاستطرد صارخاً ساخراً من الإخشيد:

«هذا الأصلع البطين! المسمن البدين! قطع الله منه الوتين ولا سلك ذات اليمين أما كان يكفيه صاحب ولا صاحبان ولا حاجب ولا حاجبان ولا تابع أو تابعان لا قبل الله له صلاة ولا قرب له زكاة وعمر بجثته الفلاة». وهذه الحكاية تعطينا نموذجًا لنثر سيبويه المصرى كما تعطينا نموذجًا لفكره وسلوكه معاً : فنثره مسجوع راق، كما أنه فكر ثورى، ويجهر بهذا وسط الجمع دون خفاء أو خوف ، ويحفظ الناس كلماته ويتناقلونها فتنفس عما يحسونه من تمرد وسخط ضد أمير، البلاد وينقل لنا ابن زولاق صورة أخرى لنقده الشجاع المتمرد، فلقد كان سيبويه المصرى على حماره يسير فالتقى بالمحتسب والأحراش بين يديه فقال صارخاً ساخراً:

«ما هذه الأحراش يا أنجاس، والله ما تم حق أقمتوه، ولا سعر أصلحتموه، ولا جان أدبتموه، ولا ذى حسب وقرتموه لا حفظ الله من جعلك محتسبًا ولا رحم لك ولا له أمًا أو أباً وسلط عليك وعليه من يوجعكما أدباً».

ولا شك أن المجذوب سيبويه المصرى كان يشكل ثقلاً فى المجتمع فى عصره منذ الإخشيد وحتى كافور، يخشاه الوزراء والكبراء وأصحاب المناصب، ويتعلق به العامة وأصحاب الرأى والقادة.

وهو وسط كل هذا علامة ضوء صحية على استمرار الكلمة والرأى الحر والمعارضة التى لا تخاف ولا تهاب.

مجذوب من صنع السلطة

فى الجزء الثانى يقدم لنا فاروق خورشيد نموذجاً لمجذوب من صنع السلطة بقصد خداع الناس، باعتباره نقيضاً لسيبويه المصرى المجذوب الذى يعبر عن دخيلة الناس، ويجهر بما يودون الجهر به ولكنهم يخشون عاقبة ذلك.

الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الإسلامى وتاريخ مصر على الخصوص؛ فصورة الملك الصالح فى كتب التاريخ صورة للقسوة والعنف، بل وبالدم وهذا ما يصوره لنا كتاب «مرآة الزمان» لمؤلفه الشيخ شمس الدين يوسف بن قزواغلى على الوجه الآتى:

كان «الملك الصالح أيوب» مهيبًا هيبة عظيمة جباراً أباد الأشرفية وغيرهم، فكان إذا حبس إنساناً نسيه ولا يجسر أحد أن يخاطبه فيه، ولا يمكن إحصاء من قتل من الأشرفية وغيرهم - ولو لم يكن إلاقتل أخيه العادل لكفى:

وفى كتابه «الذيل على مرآة الزمان» يقول الشيخ موسى بن محمد قطب الدين اليونينى:

«فكان الملك الصالح كثير التخيل والغضب والمؤاخذة على الذنب الصغير والمعاقبة على الوهم، كان ملكاً جباراً متكبراً شديد السطوة كثير التجبر والتعاظم على أصحابه وندمائه وخواصه ثقيل الوطأة».

هذا رأى المؤرخ الرسمى فى الملك الصالح أيوب، أما فى «سيرة الظاهر بيبرس» فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا؛ فهكذا أراد الأدب الشعبى (الموجه من السلطة كما سيتضح فيما بعد)

وهذه هى الصورة التى يقدمها للملك الطاغية كتاب السيرة الشعبية وهذا يكشف لنا الدور الخطير الذى يلعبه الأدب الشعبى (الموجه) فى إعادة كتابة التاريخ وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسب فى ضمير العامة وأذهانهم ومن الواضح أن معظم هذا الأدب ربما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية فى الوقت ذاته لواحد ـ لقد كتب تحت رعاية السلطة فى بعض الأحيان، كما كتب احتجاجاً على السلطة فى أحيان أخرى.

والمثال هنا سيرة على الزيبق؛ فهى حكم واضح وصريح على العصر وملوكه وقادته وساسته. أما سيرة الظاهر بيبرس فنجد الموقف المخالف تماماً لدرجة تعكس صورة الملك أيوب كما عرفه المؤرخون إذ تقول السيرة:

«كان الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب فى الآخرة ـ عرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين» وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس الدولة لا يحضرهم فى حكومة، فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب وتستطرد السيرة:

ولقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئاً من أموال المملكة ولا يأكل إلا من كسب يده إذ يقول الملك الصالح لوزيره شاهين:

«اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها».

وتصف السيرة موكب الملك الصالح على الوجه التالى:

«وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز فنزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهو يقولون: الله الله لا إله إلا الله محمد رسول الله».

ولنسمع السلطان صالح ولى الله المجذوب يوجه وزيره:

يا شاهين، تأخذ للمظلوم ممن ظلمه ـ وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين.

كما يشترط على وزيره:

«تأكل معى من الدقة والقراقيش».

لقد أكسب مؤلف السيرة للملك الصالح ولى الله المجذوب قدرات خارقة وكرامات فيقول:

«ومد الملك الصالح يده إلى الهواء وقال: يا دائم ثلاث مرات، وقبض على شىء من الهواء وناوله إلى الوزير وقال:

خذ هذا فأخفه فإذا به كتاب يقال له: دلائل الأحكام، ثم استطرد الملك المجذوب قائلاً:

«إذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا ياشاهين واحترس عليه غاية التمكين فإنك موعود به».

مثال آخر على كرامات الملك الصالح ولى الله المجذوب هو قدرته على التواجد فى بلدين فى الوقت نفسه؛ فهو من (أهل الخطوة) إذ يصل بحكم قدراته الصوفية العجيبة إلى تحدى الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائماً حيث يريد. بل له نبوات فلقد تعرف على الجاسوس الصليبى فى حاشية عز الدين أيبك؛ إذ يقول الملك الصالح ولى الله المجذوب لوزيره الراجل اجتمع على الراجل ولكن الراجل قلبه خالص لا يعلم بحال الراجل إلا الملك العادل (الله) لكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافى لله.

وهكذا يقترب مؤلف السيرة بالملك الصالح من شخصية المجذوب النمطية التى عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين فى تاريخ شعبنا العربى وفى تاريخ أدبنا وفكرنا. ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة مما يخرج بنا إلى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ المملوكى، وأيضاً فى تكوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضاً. ويعنى هذا أن المستهدف أن تسمع الجماهير على لسان الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب كلاماً يعنى أن الفساد القائم يعرفه الملك، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحاب الفساد وأسبابه ويرصدهم ويترقبهم، ولكنه لا يستطيع لهم عقاباً؛ لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ولكنه يمهل لهم ويمد لهم ولكنه لم يهملهم وسيسحقهم سحقاً حين تأتى اللحظة التى يريدها لهم.

ولقد كان الحاجب يصرخ فى ديوان الملك المجذوب عند انعقاده فى الناس قال:

«لا تحسبن الله يغفل ساعة، لابد ينفذ حكمه وهو يعطى من يتجبرون فى ملكه حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذوا».

وهذا كله بالطبع يقودنا إلى الاستنتاج المنطقى بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن فى خدمتها وخدمة أتباعها، وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة ـ ألا وهى السيرة الشعبية ـ أن تركب أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تثور.

بعد تقديم نموذجين متناقضين لشخصية المجذوب بالنسبة لفهمنا للأدب الشعبى تتضح لنا السمات التالية:

١ ـ فالشخصية فى (سيرة الظاهر بيبرس) لملك فى الحكم لا لعالم معترض (كسيبويه المصرى) على سلوك حاكم وأتباعه وعلى ما يقترفونه فى حق الشعب والرعية كما هى مألوفة عند المجاذيب فى كتب التاريخ والأدب.

٢ ـ والشخصية هنا لواحد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر، فتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون ـ لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس ـ ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيه الناس من ظلم ولا يرفع عنهم الغبن والعسف.

٣ ـ الشخصية هنا تفتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل ـ وأنه لسبب ـ وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله وإن علم الله مغيب عن الناس وأن قدره أن يحتمل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده الله والفرج قادم لا ريب.

ولعله من الواضح أن كتّاب (سيرة الظاهر بيبرس) [الدينارى والدويدارى وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب] قد درسوا شخصية المجذوب بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجماهيرى، وكل قواها على الاستحواذ على رضاء الناس وتوجيه سخطهم ورضائهم. لقد استعار كتاب السيرة هذه السمات عن شخصية شعبية ناجحة وأبرزوها بكل مهارة وبكل حذق لترسخ فى ضمائر الناس كما رسخت الشخصيات الشعبية الناجحة.

يكمل فاروق خورشيد كتابه بعدة دراسات شعبية أخرى تغطى بقية أجزاء الكتاب وفصوله.

الجزء الثالث بعنوان: الحروب الصليبية والأدب الشعبى وهو من ثلاثة فصول أولها حول الحروب الصليبية والثانى حول دور الأدب الشعبى والثالث حول الحروب الصليبية والأدب الشعبى.

الجزء الرابع: بعنوان المرأة فى السيرة الشعبية والجزء الخامس بعنوان (ذو القرنين والخضر) ويتكون من أربعة فصول أولها بعنوان: البطل الأسطورة الذى تنازعته الشعوب.

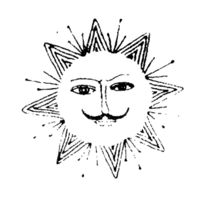
والثانى بعنوان: الرحلة إلى مشرق الشمس ومغربها.

الثالث بعنوان: وحدة العالم القديم.

والرابع والأخير بعنوان: تداخلات إسرائيلية فى حكاية عربية.

وهذه العناوين كما يقول خيرى شلبى فى تقديمه:

«فى حد ذاتها رؤوس موضوعات كبيرة نشهد أن فاروق خورشيد وفاها حقها من البحث والدرس والصياغة الأدبية».



ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(٩)

د. إبراهيم أحمد شعلان

نكت ونوادر وفكاهات

فهرس عام/ مطبوع

آلام جحا

محمد فريد أبو حديد.

ـ القاهرة، دا ر المعارف، ١٩٤٨، ص١٦٥.

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار أبى نواس : تاريخه ونوادره وشعره ومجونه.

جمال الدين أبى عبدالله محمد بن مكرم بن منظور ٧١١هـ، وتحقيق محمد عبدالرسول إبراهيم ـ السفر الأول ـ القاهرة ١٩٢٤م.

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار جحا

دراسة وتحقيق عبدالستار أحمد فراج.

ـ سلسلة عيون الأدب العربى ، القاهرة ، دار مصر للطباعة ١٩٥٤، ص٢٠٠.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار الحمقى والمغفلين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٥هـ .

ـ نسختان فى مجلد طبع القاهرة فى ١٣٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أخبار الظرفاء والمتماجنين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ ضمنه طرفًا من حكايات الظرفاء ونوادرهم المجونية، وقسمه إلى ثلاثة أبواب: فيما ذكر عن الرجال وعن النساء وعن الصبيان.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٧هـ، فى ١٠٦ ص.

ـ خمس نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان.

ـ جزءان ـ القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧ ـ

ـ نسختان من الجزء الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ألف نكتة ونكتة

ـ أصدرته دار الراديو والبعكوكة .

ـ القاهرة فى ٤٨ ص.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تبييض الطرس بما ورد فى السمر لليالى العرس

الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى ٩٥٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع مطبعة الترقى بدمشق ١٣٤٨ هـ، فى ١٥ ص.

ـ نسخة أخرى ضمن مجموعة بقلم معتاد فى ٢٠٨ ورقة رقم ٢٠ فى المجموعة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

ـ القاهرة ١٣٠٧هـ، ص١٤٨.

ـ نسخة كالسابقة ضمن مجموعة، طبعة ثانية ١٣٢٦هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التحفة السنية فى النوادر العربية

ـ جمعها أبو القاسم بن سديره ـ باريس.

ـ طبع حجر ١٩٤٢هـ.

ـ الطبعة الثالثة ٣١٦، ٣٥٩ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

دكتور هلال فارحى.

ـ مجموعة ملح فى الفكاهات والنوادر والألعاب مع ذكر أقوال وحكم ونصائح وأخبار وأمثال وألغاز ولغات رمزية ومسائل رياضية فكاهية وغيرها.

ـ الموجود منها الجزء الأول ـ مرتب على اثنين وعشرين باباً فى مجلد، طبع القاهرة ١٩٢٧، فى ٤٢٢ص.

ـ الجزء الأول من نسخة أخرى منه كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

أبوبكر أحمد بن ثابت الخطيب البغدادى ت ٤٦٣هـ.

ـ نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٦هـ، بأولها مقدمة فى ترجمة حياة المؤلف لناشرها حسام الدين القدسى في ١٠٨ص.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

أبو بكر أحمد بن على بن ثابت المعروف بالخطيب البغدادى ت ٤٦٣هـ.

ـ نسخة طبع دمشق ١٣٤٦ هـ .

ـ نسختان أخريان منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ثمرات الأوراق فى المحاضرات

تقى الدين أبوبكر بن على المعروف بأبن حجة الحموى.

ـ وهو كتاب مشتمل على زبدة ما يحتاج إليه فى المجالس والمحافل من النوادر والحكايات.

ـ نسخة ضمن مجموعة مخطوطة.

ـ نسخة أخرى ضمن مجموعة، طبع الوهبية بمصر ١٣٠٠هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

ـ نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٤١هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ثمرات الأوراق فيما طاب من نوادر الأدب وراق

تقى الدين أبو بكر بن على الشهير بابن حجة الحموى، ت٨٣٧هـ.

ـ جزءان ضمن مجموعة، القاهرة ١٣٣٩، من ص١ ـ ٢٦٨ الكتاب الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جامع الفنون وسلوة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحنبلى ت ٦٩٥هـ.

ـ قال فى أوله: هذا الكتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل رقيق وجزل مما أظهرته الحكمة الإلهية من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات وملح الأخبار والحكايات.. إلخ، رتبه على مقالات وأبواب وفصول.

ـ نسخة فى مجلد، مخطوطة كتبت ١٣٥١ هـ عن النسخة الفوتوغرافية بدار الكتب رقم ٤٢٨٢ أدب، فى ١٥٥ ورقة .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جحا فى جانبولاد

محمد فريد أبوحديد.

ـ العدد ٢٢ من سلسلة اقرأ ، القاهرة ، دا رالمعارف ١٩٤٤م، ص ١٤٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الجليس الصالح الكافى والأنيس الناصح الشافى

أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى بن حميد بن داوود المعروف بابن طرار الجريرى النهروانى ت ٣٩٠هـ.

ـ أودعه كثيراً من فنون العلوم والآداب، وضمنه كثيراً من محاسن الكلام وجواهره وملحه ونوادره. ذكر فيه جماعة من أهل العلم والأدب ألفوا كتبًا تنحو نحو هذا الكتاب منها كتاب الكامل للمبرد ، وكتاب الأنواع للصولى، والنوادر لأبى قماش، جعله على مجالس موزعة على الليالى والأيام .

ـ مخطوط بقلم معتاد ١٢٩٦هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

جمع الجواهر فى الملح والنوادر

أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى ت ٤٥٣هـ.

ـ القاهرة، مطبعة الرحمانية ١٣٥٣ هـ، ص٣٥٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حدائق الأزاهر فى مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر

أبوبكر محمد بن محمد بن عاصم الأندلسى الغرناطى.

ـ يقول فى أوله: جمعت فى هذا الكتاب من طرف الأخبار ورائق الأشعار ومستحسن الجواب ومضحكات المولدين والأعراب ونوادر الحكم والأمثال والآداب مايستحسن ويستطرف ويستملح من كل نادرة غريبة أو نكتة عجيبة.

ـ مخطوطة بقلم مغربى.

ـ نسخة أخرى طبع فاس.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح

أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى اليمنى من علماء القرن ١٣ .

ـ جمع فيها من اللطائف ونوادر النكات والظرائف .

ـ ألفها ١٢٥٤هـ، طبع بولاق ١٢٨٣هـ.

ـ خمس نسخ أخرى طبع عثمان عبدالرازق ١٣٠٢هـ.

ـ نسخة أخرى مخطوطة آخرها أن هذا الكتاب طبع فى كلكتا ١٢٥٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات

شمس الدين بن الحسن النواجي ٨٥٩هـ.

- ألفها ٨٢٤ هـ ، ط بولاق ١٢٧٦هـ.
- نسختان أخريان كالسابقة.
- ست نسخ أخرى منها، طبع الوطن ١٢٩٩هـ.
- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٦٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات

شمس الدين محمد بن الحسن النواجي المصرى ت ٨٥٩هـ

- رتبه على خمسة وعشرين باباً وخاتمة.
- نسخة فى مجلد بقلم معتاد كتبت فى ١٠٨٩هـ فى ١٤١ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدر المختار لتسلية الأفكار

- مجلة أدبية تحتوى على مقالات علمية وفوائد طبية وصناعية وتاريخ الحروب الصليبية وعلم الفراسة وحكم ولطائف ونوادر.
- جمع نعمه ساروفيم، صاحب المكتبة العمومية فى نيويورك ، طبع نيويورك ١٩٠٨م .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدرارى فى ذكر الذرارى

كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبى ٦٦٠هـ.

- يشتمل على أخبارالأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر.
- مرتب على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة، طبع الآستانة ١٢٩٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب

نسيم أفندى الحلو

- كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية، نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أردفها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذين تمكن من العثور على بعض نوادرهم .
- طبع العرفان بصيدا ١٩١٢م.
- نسخة أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.

- وهو كتاب أدبى فكاهى على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغانى الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.
- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر.

- رتبها على ثلاثة أبواب:

الأول فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية.

والثانى فى الأشعار الحكمية والأدبية والهزلية والغرامية.

والثالث فى الأغانى المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.

- طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الروضه الأنيسة فى النوادر اللطيفة

ترجمتها الياصابات هرارى مما وجدته أثناء مطالعتها بعض الكتب الجرمانية، وهو كتاب فى تهذيب عقول الصغار وتثقيف الأحداث، وضعته لمطالعة النوادر اللطيفة واللطائف الأدبية الحاوية للقصص النافعة والفكاهات الرقيقة.

- طبع الأمريكانية ببيروت ١٨٩٤م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السمير فى السفر والأنيس فى الحضر

شاهين مكاريوس بك.

ـ رتبه على ثلاثة أجزاء : فى المقتطفات التاريخية واللطائف الأدبية والمحاضرات الظريفة والأجوبة اللطيفة والنوادر والملح .

ـ نسخة فى مجلد طبع المقتطف بالقاهرة ١٨٩٥م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيكولوجية الضحك

أحمد عطية الله.

ـ نسخة فى مجلد، طبع الحلبى ١٩٤٧، ص٣٧٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الضحك ـ بحث فى دلالة الضحك

هنرى برجسون ـ وترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبدالدايم.

ـ نسخة طبع القاهرة ١٩٤٧م، ص١٣٦ .

ـ نسخة أخرى طبع ١٩٤٨م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدى.

ـ ليدن ١٣٠٣، ١٣٠٦ فى مجلدين، ص٢٤٣، ٣٧ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وباريس

صلاح المنجد.

ـ القاهرة ص١٢٧ .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء المجانين

أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، ت ٤٠٦هـ، ونشره وجيه فارس الكيلانى.

ـ يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.

ـ نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٢٤ فى ١٦١ص.

ـ نسختان أخريان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الفاشوش فى أحكام وحكايات قراقوش

ـ لم يعلم جامعها.

ـ ضمن مجموعة، القاهرة، مطبعة بولاق ١٣١١هـ، فى ١٥ ص (الكتاب الخامس).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فكاهات جحا وأبى نواس

نظمه محمد عبدالمنعم «أبوبثينة».

ـ القاهرة، مطبعة أبى الهول ١٣٥١ هـ، ١٩٣٣، ص٩٥.

ـ ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قطائف اللطائف

جمعها بعض الأدباء مما حكاه بعض الظرفاء على ألسنة العوام.

ـ مجموع من الحكايات والنوادر والحكم والتواريخ والأخبار ورقائق الأشعار والأمثال والمواويل والأساطير ونحو ذلك. وجميع ذلك باللغه العامية الدارجة.

ـ نسخة طبع القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

لطائف الروايات

نقولا رزق الله.

ـ وهى فصول لطيفة تدخل فى أربعة أبواب عامة:

الباب الأول فى لطائف قصصية .

والباب الثانى فى لطائف شعرية .

والباب الثالث فى لطائف الحكم والملح والأخبار والآراء.

والباب الرابع فى المطبوعات الحديثة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

لطائف المعارف

أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبى النيسابورى ٣٥٠ هـ.

ـ وهو كتاب فى لطائف المعارف وطرائفها وغررها وغرائبها ونكتها وعجائبها، رتبها على عشرة أبواب.

السابع: فى ظرائف الاتفاقات فى الأسماء والكنى.

والتاسع: فى ملح النوادر وفى غرائب الأحوال وعجائب الأوقات.

ـ طبع ليدن ١٨٦٧م ومعها مقدمة وملاحظات باللاتينية للأستاذ جونج .

ـ نسخة أخرى مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اللطائف

ـ لم يعلم مؤلفها.

ـ وهى تحتوى على احدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات الأولاد المستظرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الظرفاء من الناس والأمراء والبلغاء والعلماء والغلمان والأعيان والسلاطين والأمراء والخواجات وما إلى ذلك.

ـ نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ٤٠ ورقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المجموعة الأدبية لطالبى معرفته العربية.

ـ جمعها أحد المستشرقين الروس، وهى تشتمل على أحاديث نبوية فى الحكم ومكارم الأخلاق وعلى نوادر وحكايات أدبية قصد بها الاستعانة على المطالعة العربية.

ـ طبع بطرسبورج ١٨٧٦م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة نوادر جحا الكبرى

نشر على أحمد ـ بيروت.

ـ نسخة فى ٦٨ ص.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار فى الأدبيات والنوادر والأخبار

محيى الدين بن العربى ٦٣٨هـ.

ـ أودعها ضروباً من الآداب وفنوناً من المواعظ والأمثال والحكايات النادرة والأخبار السائرة وحكايات مضحكة مسلية.

ـ طبع حجر بمصر ١٢٨٢هـ .

ـ ست نسخ أخرى طبعات مختلفة.

ـ نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٧٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مختار النوادر

جمع واختيار أحمد أبو الخضر منسى (الموجود الآن ١٩٢٦).

ـ وهو كتاب يشتمل على نوادر طبقات من الناس تباينوا فى عقولهم ومذاهبهم: كنوادرالأذكياء والبله والأغبياء والمجانين والنحويين والشوام والبخلاء ونحو ذلك.

ـ مذيلة بمختار من نكات مليحة تجمع بين الجد الحازم والفكاهة الغزلية.

ـ رتبه على سبعة أبواب، طبع الاعتماد بمصر ١٣٤٠هـ ـ ١٩٢٢م.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مذكرات جحا

محمد فهمى عبداللطيف

ـ العدد ٨١ من سلسلة «كتب للجميع»، القاهرة ١٩٥٤، ص١٢٦.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المستظرفات

ـ جمع إبراهيم زيدان.

ـ كتاب يشتمل على أشهر النوادر الأدبية والفكاهية والغزلية، مرتبة على ثلاثة أقسام.

ـ نسخة طبع الهلال، القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات

حبيب اندراوس.

ـ ط سوهاج ١٩٣٣، ٨٤ ص.

ـ نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الخواطر

تأليف م. ن.

ـ طبع شبين الكوم ١٩٣٤، ص٣٩.

ـ أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

الشيخ أحمد عبدالباقى الدقاق.

ـ كتاب فكاهى هزلى يشتمل على نكت هزلية ونوادر عامية فى فن التنكيت وما تسميه العامة بالقوافى. فصل بين كل قافية وأخرى منه بنادرة عامية ورتبه على جملة فصول ونوادر.

ـ طبع مطبعة الجامعة بالقاهرة ١٣١٢ هـ، وهو مذيل بفصل مضحك من رواية اللصوص والنصابين مع البخيل شيخ الجعانين للمؤلف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

جمع أحمد عبد الباقى الدقاق.

ـ ضمن مجموعة، القاهرة ١٣١٢هـ (الكتاب السابع) ص٤٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مضحك العبوس

ـ لم يعلم مؤلفه.

ـ مرتب على ثلاثة عشر باباً :

الأول فى الحكايات الأدبية .

والثانى فى نوادر المغفلين .

والثالث فى نوادر القضاة .

والرابع فى نوادر المعلمين .

والخامس فى نوادر المتنبئين.

والسادس فى نوادر النحاة.

والسابع فى نوادر الأطباء .

والثامن فى نوادر الشعراء .

والتاسع فى الأحاجى والرسائل .

والعاشر فى الأجوبة المسكتة .

والحادى عشر فى نوادر النساء .

والثانى عشر فى نوادر الصبيان والخدم.

والثالث عشر فى نوادر البخلاء.

ـ مخطوط كتب ١٢٦٦هـ، به خروم من الوسط.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المطربات

شاكر شقير اللبنانى.

ـ مجموعة تحتوى على أشهر القصص وألطف الحكايات وأطرف النوادر تتضمن كل حكاية منها نكتة أدبية أو فائدة علمية.

ـ الموجود منها الجزء الأول طبع دار المعارف ، القاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

المغفلين والطفيليين والبخلاء

محمد على أحمد (صاحب مضحك العبوس) .

ـ وهى مجموعة فكاهية وردت عن جماعتهم تتضمن سخافاتهم وهذيانهم ونوادرهم ومكاتباتهم وأشعارهم.

ـ نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ٤٨ ص.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نابغة المحتالين أوحافظ نجيب

جورج طنوس.

ـ يتضمن كثيراً من نوادر حافظ نجيب وحيله الغريبة وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة بالأسكندرية قبل الحكم عليه في حادثته مع الكاتبة الكسندرا افرينو صاحبة مجلة أنيس الجليس.

ـ طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النخبة الزكية في النوادر الفكاهية

محمد زكي الأتربي، كان موجوداً ١٣١٢هـ.

ـ وهي في النوادر الفكاهية الأدبية: منها ما نقله عن بعض الكتب والجرائد، ومنها ما هو على ألسنة أهل الأدب وأرباب الفوائد.

ـ طبع المطبعة الشرفية بمصر ١٣١٢هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ندوة المسامرات الأدبية

عبد الله عبد المجيد بغدادي.

ـ الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٠، ص١٥٩.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نزهة الجلاس في نوادر أبي نواس

ـ لم يعلم جامعها.

ـ نسخة في مجلد، طبع القاهرة، في ٤٨ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (المعروف بجامع التواريخ)

لأبي الحسن بن علي التنوخي ت ٣٨٤هـ.

ـ أثبت في هذا الكتاب عجائب أخبار الملوك والكتاب والوزراء والسادة والبخلاء وذوي الكبر والخيلاء والأشراف والظرفاء والمحادثين والندماء والأذكياء والأسخياء والكرماء والسفهاء والحكماء.. إلخ.

ـ الموجود منه الجزء الأول في مجلد، طبع هندية، القاهرة ١٩٢١، نشر د. س مرجليوث، في ٣٥٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نفسيه أبي نواس

محمد النويهي.

ـ القاهرة ١٩٥٣، ص٢٢٣.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية

عبد العزيز سيد الأهل.

ـ بيروت ١٩٤٨، ص٨٨.

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الأدباء

إبراهيم زيدان.

ـ وهو يشتمل على ما راق ذكره من نوادر الملوك والخلفاء والفلاسفة والعظماء والوزراء والخطباء والزاهدين والأذكياء.

ـ رتبه على خمسة أقسام.

ـ طبع الهلال بمصر، ١٩٠١م.

ـ نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الأدباء ومسامرة الظرفاء

ـ لم يعلم جامعه.

ـ وهو كتاب يحتوي على درر فائقة ونصائح رائقة من الحكايات التي تغني عن كتاب كليلة ودمنة وتفوق ثمرات ألف ليلة وليلة.

ـ طبع مطبعه القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر جحا

وهو الخوجة نصر الدين الرومى.

- لم يعلم جامعها.

- طبع مطبعه السيد على بمصر، ١٢٩٩م.

- سبع نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر جحا الكبرى

ترجمها عن التركية حكمت شريف.

- القاهرة ١٩٥٢م.

- طبعة رابعة، ٢٧٢ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النوادر والطرف فى الوظائف والحرف

محمد بن مسلم الشافعى من علماء القرن ١٠هـ.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم معتاد بخط المؤلف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر الظرفاء

جمع محمد كمال بكتاش.

عشرة أجزاء فى مجلد، بيروت، ٣٢٠ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر العشاق

إبراهيم زيدان.

- رتبها على ستة أقسام:

الأول: فى نوادر الخلفاء .

الثانـــى: فى نوادر بنى عذرة .

الثالـــث: فى نوادر بنى عامر .

الرابـــع: فى نوادر الشعراء .

الخامس: فى متفرقات من نوادر العشاق .

السادس: فى مصارع العشاق.

- طبع الهلال بمصر ١٩٠٠ .

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامة بن شهاب الدين أحمد الحوفى القليوبى ت ١٠٦٩هـ.

- وهو كتاب يشتمل على حكايات لطيفة ونوادر عجيبة ونكات غريبة وفوائد أدبية، رتبه على ٢١٦ حكاية.

- طبع حجر بمصر ١٢٧٤هـ.

- توجد ٢٣ نسخة مختلفة الطبعات لهذا الكتاب حتى ١٣٠٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نوادر القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامه بن أحمد الحوفى القليوبى ١٠٦٩هـ .

- وهى ملتان وست عشرة حكاية.

- نسخة فى مجلد طبع الوهبية بالقاهرة ١٢٩٦ هـ، فى ١٢٠ ص.

* * *

ت/ مجاميع/ تصوير شمسى

مجموعة شمسية منقولة من خط العلامة محمد بن طولون الحنفى المتوفى ٩٥٣هـ.

- بها ثلاث رسائل وهى:

١ - دفع الباس فى ترك مصاحبة الناس.

٢ - إفادة الرائم لمسائل النائم.

٣ - دور الفلك فى حكم الماء المستعمل فى البرك.

* * *

ث/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربع رسائل:

١ - كشف الأسرار فى علم الغبار للقلصاوى، كتب ١١٤٤هـ.

٢ - تعليق لطيف على الإسراء والمعراج، كتب ١١٤٣هـ.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثمانية كتب.

١ - الابتهاج فى الإسراء والمعراج للغيطى، كتبت ٩٨٣هـ.

* * *

ت/ مجاميع/ طبع السعادة بمصر ١٣٣٥هـ

مجموعة بها ١٩ رسالة وقد سماها طابعها جامع البدائع:

١ ـ رسالة الشفاء من خوف الموت ومعالجة داء الغم به.

٢ ـ رسالة فى القضاء والقدر.

٣ ـ رسالة فى العشق.

٤ ـ رسالة حى بن يقظان.

٥ ـ رسالة الطير.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قرة النواظر فى روضة النوادر

أحد علماء القرن التاسع.

ـ رتبها على بابين وخاتمة، كتبها ٨٦٨هـ.

ـ نسخة فى مجلد كتبت ٩٦٨هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

تحفة العروس ونزهة النفوس

لأبى عبدالله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى، من علماء القرن الثامن، كان موجوداً ٧١٠هـ، رتبها على خمسة وعشرين باباً فى أخبار النساء ومستظرف نوادرهن وما يستحلى من أوصافهن.

ـ نسخة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١٧٩هـ.

ـ نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٥٩هـ.

ـ نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٦١هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حروف، مطبعه شرف ١٣٠١هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

ـ خمس نسخ طبع حجر، مصر، ١٢٩٩هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

الكنز المدفون والفلك المشحون

يونس المالكى، من علماء القرن الثامن.

ـ وهو مجموع فوائد، وحكايات وأدبيات ونوادر ولطائف وأحاديث.

ـ نسخة فى مجلد طبع حروف، بولاق ١٢٨٨هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

ـ نسخه أخرى، طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٣هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

كتاب يشتمل على جملة أخبار ونوادر وحكايات وفوائد وهو مثل الكشكول.

ـ كتب ٨٥٢هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر نصر الدين الرومى المشهور بجحا

ـ نسخة طبع حروف ، مطبعه كستلى، ١٢٧٨هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة، طبع حروف بمصر، ١٢٧٦هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حجر بمصر، ١٢٩٩هـ.

ـ خمس نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

ـ نسخة طبع حجر بمصر ١٢٩٩هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر القليوبى

وهو العلامة أحمد بن سلامة المصرى القليوبى ١٠٦٩هـ.

ـ نسخة طبع حروف بمصر ١٢٧٧هـ.

ـ نسختان طبع حجر بمصر، إحداهما ١٢٧٩هـ والثانية ١٢٧٤هـ.

ـ ثلاث نسخ طبع حروف بمطبعة شرف ١٢٩٧هـ.

ـ خمس نسخ طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٢هـ.

ـ نسخة أخرى طبع حروف، المطبعة الوهبية ١٢٩٦هـ.

ـ خمس نسخ أخرى طبع حروف، مطبعة شرف.

ـ نسختان طبع حروف، مطبعة عثمان عبدالرازق ١٣٠٤هـ.

ـ نسختان طبع حروف، المطبعة الميمنية ١٣٠٧هـ.

* * *

كتبخانة

مجموعة

١ـ لمح الملح، لأبى المعالى سعد بن على الخطيرى.

* * *

كتبخانة

كتاب الأذكياء

أبو الفرج بن الجوزى ٥٩٧هـ.

ـ نسخة فى مجلد، كتبت ٨٧٥ هـ بثغر عدن.

ـ نسخة أخرى طبع حجر بمصر ١٢٧٧هـ.

ـ نسخة أخرى عليها تقييدات كثيرة بخط الشيخ نصر الهورينى.

ـ نسخة أخرى كتبت ٦١٤ هـ بها خروم.

ـ نسختان أخريان طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٤هـ.

ـ نسختان أخريان طبع حروف بالمطبعة الميمنية ١٣٠٦هـ.

* * *

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

ـ وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

ـ نسخة فى مجلد بقلم عادى.

* * *

كتبخانة

حلبة الكميت (فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمر)

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى، فرغ من تأليفها ٨٢٤هـ.

ـ خمس نسخ طبع حروف بمطبعة بولاق ١٢٧٦هـ.

* * *

كتبخانة

حديقة المنادمة وطريقة المناسبة

أبو الحسن على بن محمد الحداد المصرى.

ـ رتبها على أربعين باباً .

ـ جزءان فى مجلد، كتبت ١٠٤٠هـ.

* * *

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين .

ـ نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ.

* * *

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين.

ـ نسخة طبع حروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ ـ الجزء الأول.

* * *

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

ـ وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

ـ نسخة فى مجلد بقلم عادى.

* * *

قوله

رسالة فيما ورد فى قراقوش

وهل له أصل فى التاريخ أم لا.. وجواب جلال الدين السيوطى على ذلك.

ـ ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١١٠٥، فى ٣٥٦ ورقة [٢٥ مجاميع قوله].

* * *

قوله

بسط الكف فى إتمام الصف

السيوطى .

ـ ضمن مخطوطة ١١٠٥هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

هلال فارحى.

ـ القاهرة من ٥٣٣ ـ ٨٥٤ ملحق للجزء الأول، من ص ٥٨٥ ـ ٦١٢ ملحق للجزء الثانى .

- نسخة كالسابقة .
- الجزء الأول من نسخة أخرى، القاهرة ١٩٢٧ ، ص٢٢٤ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تسالى رمضان

محمد طلعت .

- الفيوم ص ٦٦ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

- القاهرة ١٣٠٧ هـ، ص ١٤٨ .

نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ألف نكتة ونكتة

- أصدرته دار الراديو والبعكوكة.
- القاهرة ص ٤٨ .
- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان.

- جزءان، القاهرة ١٩٣٨ ، ١٩٤٧ .
- نسختان من الجزء الأول.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الأسمار والأحاديث

زكى مبارك.

- القاهرة ١٩٣٩ ، ص ٥٠٤ .
- ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أدب الشعب

حيرم الغمراوى.

- العدد ٦١ من سلسلة «كتب للجميع».
- القاهرة ص ١٤٥ .
- ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية

عبدالعزيز سيد الأهل.

- بيروت ١٩٤٨ ، ص ٨٨ .
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء الإنس ومجانين الجن

محمد العماوى.

- القاهرة، ص ١٠٣ .
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الكتاب الضاحك

- جمع المكتبة الأهلية ببيروت، صيدا، سنة ١٩٤٧ ، ص ١٦٠ .
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وباريس

صلاح الدين المنجد.

- القاهرة ص ١٢٧ .
- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الظرف والظرفاء

أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى الوشاء.

(أحد أئمة الأدب فى القرن الثالث الهجرى) .

- القاهرة ١٣٢٤ هـ، ص ١٥٩ .

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدى.

ليدن ١٣٠٣هـ، ١٣٠٦هـ، فى مجلدين، ٢٤٣، ٣٧ ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرائف عن القضاة

سليمان محمد ثابت.

ـ القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٨٤ .

ـ نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

طرائف العرب

أحمد محمد رضوان.

ـ القاهرة، الحلبى ١٣٦٤هـ، ١٩٤٥م ، ص١٤١.

أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة

(وهو ذيل على «ريحانة الالبا و زهرة الحياة الدنيا» لقاضى القضاة أحمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى المصرى).

تأليف محمد أمين بن فضل الله بن أبى بكر تقى الدين ابن داود المحبى الحموى ت ١١١١ هـ، رتبه على ثمانية أبواب:

الأول : فى محاسن شعراء دمشق ونواحيها.

الثانى: فى نوادر أدباء حلب.

الثالث: فى نوابغ بلغاء الروم.

الرابع : فى طرائف ظرفاء العراق والبحرين.

الخامس : فى لطائف لطفاء اليمن.

السادس : فى عجائب نبغاء الحجاز.

السابع : فى غرائب نبهاء مصر.

الثامن : فى لطائف أذكياء المغرب.

ـ مخطوطة بقلم معتاد.

ـ نسخة أخرى فى مجلدين مخطوطين كتبت ١٢٥٤هـ.

ـ نسخة أخرى منها، مخطوطة كتبت ١١٨٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

نزهة النفوس ومضحك العبوس

أبو الحسن على بن سودون اليشبغاوى القاهرى.

ـ جعله على شطرين :

الأول : فى المديح والغزل وغيرهما من الجديات .

الثانى : فى أنواع من الأقاويل والهزليات، وقد انتخب من هزلياته كتاباً سماه «قرة الناظر ونزهة الخاطر».

ـ مخطوطة بقلم معتاد كتبت ٩٩٥ هـ .

ـ نسخة أخرى طبع بمصر ١٢٠٨هـ.

ـ نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

دائرة الفكاهة فى حديقة النزاهة

ـ أصدرته المجلة العثمانية بلبنان.

ـ مرتب على خمسة عشر باباً، طبع لبنان ١٩١٢م.

Madiha Abu Zeid reports "Folklore and Child's Education", a debate in the first scientific conference of "Child's Education Between Teaching and Learning", sponserd by Susan Mubarak and Prof. Hussein Baha Al Din, Minister of Education.

Mohamed Amer reports the M.A. discussion of Tareq Ahmed Ibrahim Kllil's thesis, submitted to the Faculty of Artistic Education in Tanta.

Tawfiq Hana reviews. Nasim Henri Hunain's book *Margerges- a Village in Upper Egypt,* published in the Seventies within the publications of the French Centre of Oriental Antiquity. The book describes all froms of life in that village, though everything has changed since its publication.

Shams Al Din Mousa's "The Combining Between the Mythical, Moral and Philosophical in the Works of the Libyan Novelist, Ibrahim Al Koni" is a review of some works by Al Koni.

Ra'fat Al Dowairi reviews Farouq Khorshid's book *AL Magthub-the Wise Insane and Other Folk Studies.* The book describes the image of Al Magthub through presenting a number of Al Magathib in Egyptian History.

This issue ends with the nineth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage*: Folkore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968.

In concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studies and folk texts, provided that they are well documented.



tive singing" with its special poetry, music, performance, metres and musical instruments; all of which amalgamates to form the unique identity of our folk singing, the "native singing". Omran concludes his illuminating study with providing a complete text of the *Shilbaia* Mawal.

Dr. Samia Deyab focuses on Mohamed Taha, the folk singer as "a phenomenon worthy of study and research". She gathered the material of her research from Al-Haj Sha'ban Taha Mostafa (Taha's youngest brother), Medla Mohamed Taha (Taha's eldest daughter) and Farahat Mohamed (Medla's husband). Taha passed away on 12/11/1996.

Ahmed Shaleh Emasha translates the third chapter of John Mepti's book *African Religions and their Philosophy,* published in 1982. The chapter is entitled "Conception of Time as an Introduction to Understanding African Religions and Philosophy". Mepti writes "I am going to discuss the notion of African time as an introduction to understanding religious and philosophical ideas. The notion of time may help explain beliefs, trends, practices and ways of living in African nations, not only on the traditional level but also on the modern one".

Mohamed Abdel Wahed Mohamed continues his study of the oral literature of Al Hawsa people. He presents three tales from Trimern's book *AL Hawsa's Myths and Traditions.* The tales are *The Revenger and the Witch, Dudu Frightens the Greedy Man* and *The Miraculous Ring.*

Prof Khatri Orabi translates Allen Dundes's essay "On the Structure of the Proverb". What is a proverb? It is difficult to answer because what is considered to be a proverb by some people is not so by others. There is no definite definition one can apply to all proverbs. Dandas expounds the problem, trying to find a possible definition based on the structural form.

Ibrahim Kamel Ahmed translates Evans Richard's introduction to MacFerson's book *Egypt's Muleds. Egypt's Muleds* is a description of the Muleds in Cairo and other Egyptian cities. The book is an important contribution to the field.

Ahmed Tawfiq provides a number of mourning texts, gathered from Bani Zeid Al Akrad, Asuit. He gives a short background of their narrators, five women aged 48-72, and a glossary of difficult words.

Dr. Samia Deyab reports the Supreme Council of Culture's conference "The present and Future of Traditional Crafts in Egypt", held on 11-13 Dec. 1996.

This Issue

The question of aesthetics has always obsessed artists, critics, researchers and philosophers. This is manifested in a variety of ways differing from one culture to another according to its special sense of beauty in architecture, furniture, vessels, clothes, etc.

This issue begins with prof. Abdel Ghani Al Shal's study "Aesthetics of Egyptian Folk Pottery". Al Shal sees culture as the totality of material, intellectual and literary expressions. His article dicusses pottery, made from the Nile's alluvium, as a main component of Egytian culture. Alluvium and pottery had a special significance in Islamic art, and they are mentioned about twenty times in the *Qur'an*. Al Shal investigates the views of Egyptian Folklore researchers which reveals the background of Egyptian potters.

Sonia Wali Al Din's "Jewellery and Toiletries of Upper Egypt's Women" is an analytic study of the possessions of the Folklore Studies Centre in Cairo. It describes the jewellery and toiletries of Upper Egypt through reviewing some possessions of the centre, like kohl vessels, rings, bracelets, earrings, combs and anklets.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "The Oral History of Paris and Al Qasr Villages in the Western Desert" is a study of the history of the two villages which applies the oral approach; it investigates their history through viewing their Folk hertiage which is as important as documentary papers in studying human societies.

Dr. Mohamed Omran's "Native Singing and Charateristics of From" argues that every culture creates its unique terms and forms of expression. Omran classifies folk singers into two categories: professionals and unprofessionals, and expounds the different kinds of folk singing like the Sirats, Praise and Mawals. He explores what he calls "na-

**A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 53, October - December, 1996.**

- **الأسعار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

- **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيس النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

AL - FUNŪN AL - SHAĀBIA

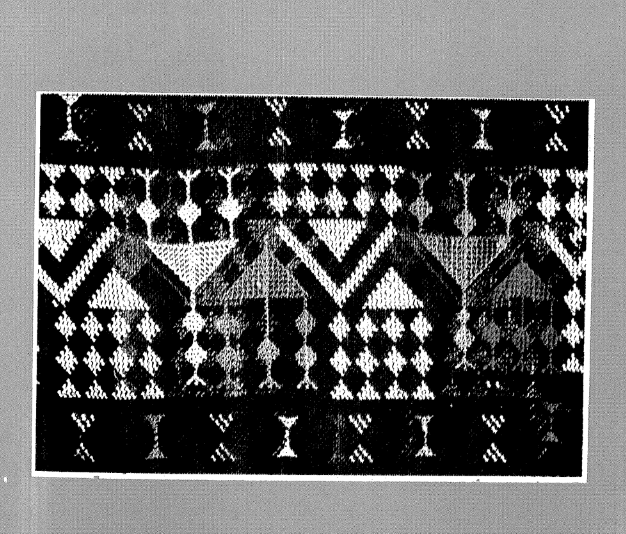
FOLK-LORE

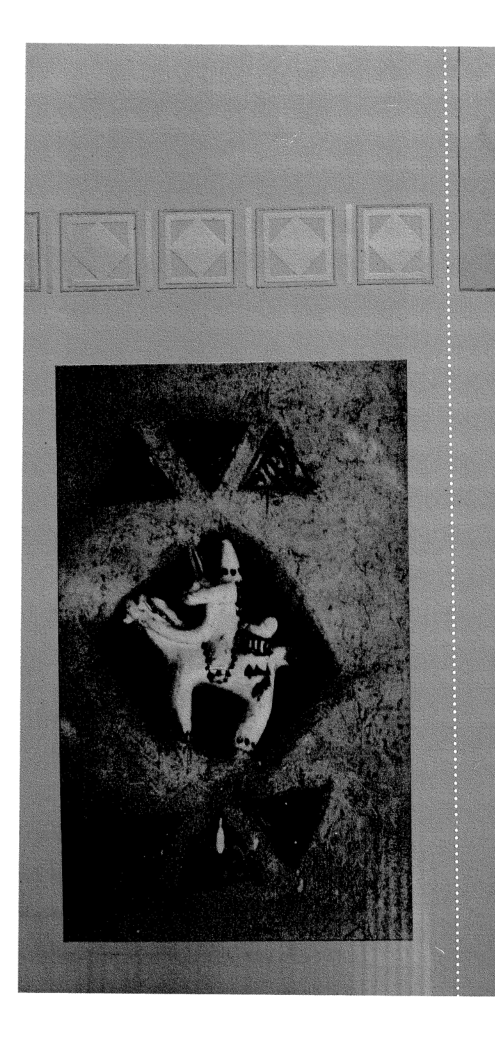
Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.



AL-SHAABIA

FOLK-LORE





عدد ٥٤ ـ ٥٥
يناير ـ يونيه ١٩٩٧
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس



عدد ٥٤ - ٥٥

يناير - يونيه ١٩٩٧

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

فهرس

العدد ٥٤ ـ ٥٥ يناير - يونيه ١٩٩٧

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

أ. مـروة العـيـسـوى

أ. إيفـلين بـوريـه

أ. سميح عبدالغفار شعلان

● صورتا الغلاف :

ـ الغلاف الأمامى :

تمثال من أعمال أطفال مدرسة تونس بالفيوم

ـ الغلاف الخلفى :

رسوم على أطباق

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى (آبل)

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

لاشك أن غياب المعرفة العلمية بتراثنا الشعبى العربى أمر له مردوداته السلبية على مستويات متعددة. لهذا تواصل مجلة «الفنون الشعبية» دورها الرائد فى التعريف بهذا التراث، صادرة فى ذلك عن إيمان عميق بأهمية هذا الدور وضرورته لخلق حركة ثقافية، أصيلة وفاعلة، تنهض بالإنسان العربى، وتدعم قيمه ومبادئه.

ولعله من قبيل الاتساق مع هذا التوجه أن تستهل المجلة عددها بدراسة للأستاذ **فاروق خورشيد** حول كتاب «مع التراث» للقصاص المبدع، والناقد الدارس الأستاذ **يوسف الشارونى**. وفيها يقف الأستاذ **فاروق خورشيد**، ويطيل الوقوف بموضوعية، عند فصول الكتاب التى تمس أدب القصة ومعنى الدراما، وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسى وبين الإبداع الشعبى، من خلال منظومة تتجه إلى الغوص فى أعماق كتاباتنا العربية التراثية، إما للبحث عن وجود قصصى واضح، أو للإمساك بخيوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التى وردت فى الكثير منها، الأمر الذى أحدث نوعاً من الخلط يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء الرسميين العرب، الخاضعين لقوانين الحكومة الأدبية: البلاغية والدينية والسياسية، وبين المفهوم الحقيقى للقصة، الذى أبرزه الأدب الشعبى فى كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية الإسلامية كلها؛ حيث يتحول العمل إلى فن تعبير لا إلى فن تلقين، وحيث يحمل العمل هدفاً فنياً إنسانياً نبيلاً، وقضية إنسانية عامة، ومغزى فنياً سياسياً اجتماعياً خاصاً، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والطرافة والوعظ المباشر.

يلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور **السيد أحمد حامد** عن «التعويذة السحرية». وهى تعتمد اعتماداً مباشراً على مادة الصيغ السحرية التى جمعها وسجلها عالم الآثار المصرية المرحوم **أحمد فخرى** فى مدينة الأقصر عام ١٩٣٤، والتى بلغت فى مجملها خمسين نصاً، وذلك فى مقارنة مع عدد آخر من

التعاويذ والخطابات المرسلة إلى قديسين وأولياء، سجلت ودونت فى سنوات متتالية، منذ الماضى البعيد وحتى الآن، بغية تحقيق الهدف من هذه الدراسة، التى اعتمدت منهج التحليل اللغوى الأنثروبولوجى فى معالجتها للتعويذة، باعتبارها نصاً لغوياً يتضمن رسالة ما، ويحقق وظيفة اتصالية.

كما يقدم لنا الأستاذ علي فهمي دراسة سوسيوثقافية حول احتفالية المولد فى مصر، يوضح فيها الاختلافات الشكلية والمضمونية لهذه الاحتفالية عن غيرها من احتفاليات المولد فى الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، معللاً ذلك بأن مصر قد عرفت قبل الفتح الإسلامى ألواناً شبيهة من الاحتفاليات الدينية المصرية، كان لها أبلغ الأثر فى صبغ احتفالية المولد على أرض مصر المحروسة بهذه الصبغة المميزة. ويعقد الأستاذ علي فهمي الكثير من المقارنات الدالة فى هذا الاتجاه، خالصاً إلى التركيز على الفنون الشعبية الحركية في نطاق هذه الاحتفالية، وطارحاً سؤالاً محورياً حول توظيف التيمات الخاصة بهذه الفنون فى إثراء أعمال إبداعية معاصرة، موضحاً حدود هذا التوظيف وشروطه فى إطار الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء فى الميادين المعرفية والثقافية المعنية، حتى لا تستخدم تيمات التراث على نحو مخل أو متهافت.

أما الأستاذ سيد خميس فيقدم لنا دراسة عن «الموشحة والزجل.. من الأندلس إلى مصر»، يتناول فيها الظروف السياسية والاجتماعية التى تهيأت لنضج هذين الفنين من فنون الشعر فى الأندلس، وكيفية هجرتهما بعد ذلك، بفترة زمنية قصيرة، إلى مصر وبلاد المشرق العربى، موضحاً - بتفصيل - علاقة المصريين باللغة العربية قبل الفتح الإسلامى، ومراحل الصراع التى حدثت بين العربية والقبطية بعد هذا الفتح، والتى خرجت منها العربية منتصرة فى نهاية المطاف، لتصبح لغة الثقافة والعلم لكل المصريين؛ إذ هجر المثقفون الأقباط فى مصر، وخاصة فى المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة، مثلما هجر النصارى الإسبان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة معاً، ليزدهر على أرض المحروسة فنا الموشحات والزجل، ويعكسا – كل بطريقته الخاصة – ملامح الشخصية المصرية الجديدة بعد «تعريب مصر وتمصير العرب».

يلى هذه الدراسة مقالة للأستاذ شوقى على هيكل عن «رمضان فى اللغة»، يتتبع فيها اسم هذا الشهر المبارك فى لغتنا العربية، وسبب تسميته بهذا الاسم، وآراء العلماء بشأن جمعه وإفراده، ومصادر اشتقاقه، والتفسيرات المرتبطة بهذه الاشتقاقات، وما ترتب على ذلك من ذكر لأسماء هذا الشهر الكريم فى اللغة القديمة، والشواهد الدالة على تواجد هذه الأسماء فيها.

بعد هذا التعريف اللغوى بشهر رمضان، تأتى دراسة الدكتور شوقى عبد القوى عثمان حبيب عن «الاحتفالات الرمضانية فى مصر منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك»، وكأنها تكملة طبيعية للموضوع السابق. وفيها يتتبع الدكتور شوقى حبيب مظاهر الاحتفال بشهر رمضان فى الكتب التراثية إبان تلك الفترة الطويلة، محاولا العثور على الاحتفالات الشعبية بهذا الشهر الكريم فى ثنايا احتفال الخلفاء والسلاطين به، مقدماً لنا بذلك صورة لما كان يجرى من احتفاء واحتفال بهذا الشهر يغلب عليها الطابع الرسمى أكثر من الطابع الشعبى؛ نظراً لطبيعة الكتابة فى ذلك العصر، والتى كانت تولى جل اهتمامها لأولى الأمر، وتتغافل عما عداهم من عامة الشعب.

وفى إطار اهتمام المجلة بالدراسات الفولكلورية غير العربية يقدم لنا الدكتور خيرى دومة ترجمة لدراسة ڤيلموس ڤويجت «نحو نظرية للأنواع فى الفولكلور»، يناقش فيها ڤويجت نظريات أنواع الفولكلور الحالية من منظور إمكانات بحثية أكبر، ملخصاً لنتائجها، ومؤملاً فى إمكان تطويرها مستقبلا. ومن أجل هذا

يقوم ڤويجت بتقديم مخطط عام وشامل، يتضمن مجموعة من المستويات التى تشكل نسقاً مؤقتاً، والتى يرى ڤـويجت ضرورة أخذها فى الاعتبار عند دراسة النوع الفولكلورى؛ بغية تأسيس نظرية فولكلورية محددة، وأكثر تقدماً، فى الأنواع.

كما يقدم لنا، فى إطار هذا الاهتمام أيضاً، الأستاذ على عفيفى ترجمة لدراسة أستاذ الفولكلور الأمريكى آلان دنـــدس عن «فرضية التدهور فى نظرية الفولكلور»، والتى يرصد فيها دندس مظاهر هذه الفرضية على مدى التاريخ الفكرى لهذا العلم، متحققة فى كثير من المقولات والاعتقادات والتصورات التى لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والمنتسبة بشكل أو بآخر إلى القاعدة التى تفترض منطقياً أن عصر الفولكلور الذهبى قد وجد فى الماضى، والماضى البعيد على وجه التحديد.

ولعل أوضح الأمثلة على ذلك هى تلك التى تركز على نظريات انتقال الفولكلور، فثمة اعتقاد شائع بأن الفولكلور يتم انتقاله تنازلياً، وبالتالى يتحلل بمرور الزمن، وآخر يذهب إلى أن الفولكلور يكف عن العمل بالتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع. وهذان الاعتقادان منغلقان على بعضهما تبادلياً، بحيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من أعلى إلى أدنى طبقات المجتمع فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصى فى الوقت نفسه.

ويستـمر دنـــدس فى رصد مظاهر فرضية التدهور فى نظرية الفولكلور، مفنداً مقولاتها واعتقاداتها، ومؤكداً فى النهاية على أن الفولكلور شىء كونى الوجود.. فهناك دائماً فولكلور، وسيكون هناك فولكلور فى المستقبل أيضاً.

وعودة إلى الدراسات العربية، يقدم لنا الأستاذ عبد العزيز رفعت دراسة عن «التغير فى القصة الغنائية الشعبية، على صعيد الشكل، داحضاً بهذه الدراسة المقولة الغربية القائلة بثبات الشكل فى القصة الغنائية، وذلك من خلال مجموعة نصوص لقصتين غنائيتين فقط، استطاع عن طريقهما أن يبين لنا حالة الطبيعة المتغيرة للشكل فى قصصنا الغنائى، وأن يؤكد على أن شكل القصة الغنائية عرضة دائماً للتغير طالما تروى، بل إنه لينطوى ـ بحكم طبيعة القصص الغنائى نفسه ـ على إمكانات هائلة للتغير.

ولأهمية النصوص الشعبية، وحرص المجلة على نشرها وإتاحتها للباحثين، نقدم فى هذا العدد نصاً موثقاً لرحلة بنى هلال إلى بلاد المغرب، وهى الرحلة المعروفة ـ شعبياً وعلمياً ـ باسم «التغريبة». وقد قام بجمع هذا النص من قرية «النخيلة» مركز «أبو تيج» محافظة «أسيوط» الأستاذ محمد حسن عبد الحافظ، ودون كلماته وضبطها بالشكل وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوى، كما ألحق بالنص قائمة مسلسلة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القارئ غير المتصل باللهجة التى دون بها نصه.

وعن فن الحداء فى محافظة قنا، يقدم لنا الأستاذ أحمد محمد حسن دراسة موجزة، تتعرض لهذا الفن وصفاً وشرحاً وتوضيحاً، وقد تضمنت مجموعات من نماذج حداء الحراث والجمال والعواد والسواقى، وشفع كل مجموعة من هذه المجموعات بشرح مناسب لها.

ويستكمل الأستاذ محمد عبد الواحد محمد دراسته عن التراث الأدبى الشفاهى لدى شعب الهاوسا، متخذاً عنوان كتاب تريميرن «خرافات الهاوسا وعاداتهم» عنواناً لدراسته، حيث يتعرض الأستاذ محمد عبد الواحد تحت هذا العنوان لبعض حكايات الهاوسا التى تأثرت بحكايات من ألف ليلة وليلة، مثل حكاية «الصبى الذى أبى المشى» التى تأثرت بحكاية «السندباد البحرى»، وحكاية «دودو واللص والباب

المسحور» التى تأثرت بحكاية «على بابا»، وكذلك الحكايات التى يظهر بها التأثير الإسلامى بوضوح، مثل حكاية «لاملك إلا الله»، وأيضاً الحكايات التى تتضمن موضوعاً شائعاً، لايقتصر على ثقافة بذاتها، مثل موضوع العذراوات اللاتى يذهبن للبحث عن ثروة، أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تتسم بالشفقة والعطف على شحاذ أو كائن خارق، فتتمكن بالتالى من الحصول على ماكانت تريده، بينما تحرم الباقيات ويعاقبن، مثل حكاية «عذراوات المدينة والشاب المجهول».

أما الأستاذ **رأفت الدويرى** فيقدم لنا حكاية شعبية هندية، تحت عنوان «حكاية تبحث عن مستمع»، ترجمها من الهندية إلى الإنجليزية **أ. ك. رامانوجان**، ثم ترجمها الأستاذ **رأفت الدويرى** من الإنجليزية إلى العربية خدمة للقراء والباحثين الذين لايجيدون الاتصال بمثل هذه المواد فى أى لغة أجنبية.

وفى جولة الفنون الشعبية تقدم الباحثة **مروة العيسوى** عرضاً للرسالة التى تقدمت بها الباحثة **منى كامل العيسوى** للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الشعبية تحت عنوان «الخصائص الجمالية فى البناء التشكيلى الشعبى .. دراسة ميدانية فى بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور **هانى إبراهيم جابر**، وخبير الفنون الشعبية الأستاذ **صفوت كمال**. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما، ومن الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى** والأستاذ الدكتور **أسعد نديم**. وبعد المناقشة أثنت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذلته الباحثة. وتقرر منح الباحثة درجة الماجستير فى الفنون الشعبية بتقدير «امتياز».

أما الأستاذ **حسن سرور** فيستكمل سلسلة حوارات المجلة حول المدارس والمعاهد غير الحكومية التى تعنى بالحرف التقليدية فى مصر، وذلك سعياً نحو رصد حاضر هذه الحرف ومستقبلها . والحوار الذى نلتقى به فى هذا العدد يدور حول مدرسة «عزبة تونس» للفخار بمحافظة الفيوم، وقد أجراه الأستاذ **حسن سرور** مع مؤسسة المدرسة الفنانة السويسرية **إيفيلين بوريه**، وأولى خريجات المدرسة، الفنانة المصرية **راوية عبد القادر**.

ويختتم جولة «الفنون الشعبية» الأستاذ **ممدوح عبد العليم** بعرض للرسالة التى تقدم بها الباحث **سميح عبدالغفار شعلان**، المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، تحت عنوان «العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية». وقد أشرف على هذه الرسالة الأستاذة الدكتورة **علياء شكرى**، وخبير الفنون الشعبية الأستاذ **صفوت كمال**، والأستاذ الدكتور **حسن الخولى**. وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهم، ومن الأستاذ الدكتور **محمد محمود الجوهرى**، والأستاذة الدكتورة **منى الفرنوانى**. وبعد المناقشة أثنت اللجنة على الجهد العلمى الذى بذله الباحث فى رسالته، وقررت منحه درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون الشعبية «بمرتبة الشرف الأولى».

وأخيراً تختتم المجلة هذا العدد بالجزء العاشر والأخير من «ببليوجرافيا التراث الشعبى» للدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**، مقدرة له هذا الجهد العلمى، ومقدمة بنشره خدمة جليلة للفولكلور ودارسيه، لما للببليوجرافيات من فائدة وأهمية لاتخفيان على أحد من المشتغلين بالبحث العلمى وطالبيه.

التحرير

مع التراث

يوسف الشاروني

فاروق خورشيد

من أهم الكتب الأدبية التى ظهرت مؤخراً كتاب «مع التراث»، وهو الجزء السادس من الأعمال الكاملة التى تقدمها الهيئة المصرية العامة للكتاب للقصاص المبدع، والناقد الدارس الأستاذ يوسف الشارونى.

وقد طغت شهرة يوسف الشارونى بوصفه قصاصاً على جهوده فى عالمى الدراسة والنقد رغم أنه قدم فى هذين العالمين ثمانى عشرة دراسة صدرت فى كتب متلاحقة من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٩٥، منها دراسات فى الأدب العربى المعاصر، والحب والصداقة فى التراث العربى، والدراسات المعاصرة، ودراسات فى الرواية والقصة القصيرة، ونماذج من الرواية المصرية، والقصة والمجتمع إلى آخر هذه القائمة المشرفة لأى دارس أو ناقد معاصر.

ومع هذا فقد ظل اسم يوسف الشارونى مرتبطاً بعالم القصة أكثر من ارتباطه بعالمى النقد والدراسة، وقد صدرت قصصه فى جزئين من أعماله الكاملة – تشمل مجموعاته: العشاق الخمسة ، ورسالة إلى امرأة، والزحام، والكراسى الموسيقية، وما بعد المجموعات من قصص – ثم قدم هذه المجموعات فى خمسة كتب هى: حلاوة الروح، ومطاردة منتصف الليل، و آخر العنقود، والكراسى الموسيقية، والمختارات.

ومن هنا تأتى أهمية هذا الكتاب (مع التراث) ؛ فهو مفتاحنا إلى عقل ووجدان أحد كتاب الخمسينيات البارزين فى عالم القصة؛ إذ يكشف عن عالمه الخاص الذى كونه وجعل منه هذا القصاص المرموق الذى يعترف به عصره، ويضعه فى قائمة قصاصيه الممتازين.. بل هو يكشف عن جهد جيل أدباء الأربعينيات والخمسينيات فى تكوين وجودهم الثقافى العام الذى هو طريقهم إلى الإبداع؛ بل الذى هو أيضاً وسيلتهم إلى التفرد والتميز فى الإبداع.

والمسألة ليست مصادفة أو ضربة حظ، وإنما هى توجيه ودراسة وتربية منذ التنشئة لتصقل موهبة موجودة، وتلقى أذناً صاغية، وتقع فى أرض خصبة تشتاق للبذرة الصالحة.

يقول يوسف الشارونى فى مقدمة كتابه: هذا الكتاب ثمرة من ثمرات وقفة وجدانية مع تراثنا العربى ترجع إلى صباى المبكر حين كانت مناهج التعليم فى المرحلة الثانوية تبدأ فى تدريس الأدب العربى بالعصر الجاهلى حتى العصر الحديث – وليس العكس كما يحدث الآن، وحين قرأت فى تلك المرحلة المبكرة فى مكتبة والدى – ضمن ما قرأت – كتباً مثل كليلة

ودمنة لابن المقفع، ومجالى الأدب فى حدائق العرب للأب لويس شيخو اليسوعى، وحين قرأت خارج هذه المكتبة قصصاً من ألف ليلة وليلة وسيراً شعبية مثل على الزيبق، وحين وزعت علينا وزارة المعارف كتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف للقراءة الحرة، وحين درسنا فى السنة الأولى الجامعية مع أستاذنا الدكتور طه الحاجرى - رحمه الله - رسالة التربيع والتدوير للجاحظ - لأكتشف فى تراثنا العربى أدباً فكاهياً يقدم للناس صوراً كاريكاتيرية ساخرة كالتى يقدمها بعض أدبائنا المعاصرين - تلك كانت بداية الرفقة.

فالبداية من الرغبة الحقيقية الكامنة فى نفس هذا الشاب الطلعة فى المعرفة، والذى يحمل فى أعماقه الشوق إلى التعرف على تراثه وأدب قومه. والبداية من المدرسة الثانوية التى قدمته لتراثه من الباب الواسع والصحيح، وقدمت له فى الدرس وفى المطالعة الحرة ما يفتح أمامه أبواب التراث على مصاريعها. والبداية من الأسرة حيث أتاح الأب مكتبة عامرة تفتح ذراعيها للشاب الطلعة. ثم البداية فى الجامعة حين يلقى الطالب أستاذاً يقنعه بالزاد الثقافى الذى يقدمه له، ويتيح له أن يربط معنى التراث بالمعاصرة، فيجد فيما يقرأ من تراث أصداء مايعيش من واقع أدبى معاصر.

والكتاب يكشف عن الهموم الثقافية التى ملأت صدور شباب الأدب منذ أواسط هذا القرن، فقد كان الرواد قد عرفوهم بأهم معطيات الفكر العالمى قديمه وحديثه، كما كان الرواد قد أبحروا فى دنيا التراث فى رحلات جريئة غيرت الكثير من المفاهيم الجامدة، وأزاحت ستراً كثيرة كانت تحجب ثراءه وعمقه وحيويته.

ومن هنا واجه شباب منتصف القرن تساؤلات مهمة عن حقيقة الدور الذى قام به تراثهم الفكرى فى حياة الفكر العالمى، وعن حقيقة الدور الذى تحملهم أمانة المسئولية إياه فى إثراء الأدب العربى المعاصر بما يحفظ له أصالته ويؤكد مع هذا حيويته ومعاصرته.

فى بداية الكتاب يقف المؤلف عند التجديد والتقليد، أو الأصالة والمعاصرة، وهى قضية متجددة دائماً منذ مطلع النهضة وحتى اليوم، ولكنها تظهر كل مرة بصورة تغاير الصور التى سبق أن ظهرت بها. فهى فى مطلع القرن صراع بين أنصار الثقافة الموروثة والتقليدية، وبين أنصار الانفتاح على الثقافة العالمية ومعطياتها الجديدة. وهى فى منتصف القرن صراع بين إعادة تحديث التراث القديم كله وإعادة النظر فى معطياته الفكرية والفنية، وبين رفض هذا التراث كله واللحاق بالصيحات الفكرية والفنية الجديدة و المتجددة على الدوام فى العالم من حولنا. وهى قرب نهايات القرن صراع بين الرفض المطلق لكل ما هو فكر وعطاء غربى باعتباره غزواً ثقافياً والدعوة إلى العودة إلى ما قبل حركة الإصلاح كلها، وبين الإغراق فى الارتماء فى حضن الحضارة الغربية ومعطياتها الحياتية والسلوكية والثقافية، إغراقاً ينكر الموروث حتى العطاء الفكرى واللغوى منه.

والمؤلف يرى أن الطريق الوحيد هو التأكيد على التراث مع الانطلاق إلى التنوير. يقول الأستاذ يوسف الشارونى: إنهما كوجهى العملة كما يقال، ولابقاء للتقليد دون تجديد؛ فإن التقليد والتجديد مدينان بوجودهما لبعضهما لأن كلا منهما يهب الحياة للآخر.

والكاتب بوصفه قصاصاً معاصراً يجد أن موقف الفن القصصى العربى همٌ كبير يشغله كما شغل كل الدارسين المعاصرين للأدب العربى لفترة طويلة؛ فقد أنكر المستشرقون معرفة العرب بفن القصة وتابعهم فى هذا مجموعة من الدارسين الرواد متأثرين بهم كل التأثر، على حين أنكر دارسو الوسط هذه المصادرة وشغلوا تماماً بإثبات معرفة العرب لفن القصة كمعرفة غيرهم من شعوب العالم له.. وموقف الأستاذ الشارونى هو موقف هذا الجيل الوسط الذى أجهد نفسه فى الغوص إلى عمق التراث العربى والشعبى معاً ليستخرج منه كنوزاً من الأعمال الروائية والقصصية من ناحية، وليعيد دراسة وتقديم هذه الأعمال بوصفها فنوناً قصصية أثرت فى حركة الفن القصصى فى العالم منذ القرون الوسطى حتى الآن.. وإثباتاً لهذا المعنى يبدأ الكاتب فى تقديم فصول متتابعة من الكتاب يتناول فيها أعمالاً قصصية عربية يرى نسبتها إلى فن القصة؛ فهو يعرفها ويدرسها مطبقاً عليها قواعد النقد الأدبى لفن القصة سواء من حيث الاختيار والعلاج الدرامى، والحبكة، والشخصيات، والموقف من الزمان والمكان، ودور الرمز والإسقاط فى الأحداث القصصية.

***

والكاتب يدرس فصلاً من رسالة من رسائل إخوان الصفا تدور حول شكوى الحيوان من ظلم الإنسان. وهو يعنى الرسالة الثانية والعشرين وهى الرسالة التى تتناول أصناف الحيوان.

يقول الأستاذ الشارونى:

استخدمت فى هذه الرسالة أساليب الفن القصصى، بحيث يمكن ضمها إلى الأدب القصصى فى التراث العربى. ونحن

لا نستطيع اليوم أن نقرأ (شكاية الحيوان من جور الإنسان) إلا من خلال رؤيتنا لها بوصفها حلقة من حلقات ذلك الجهد المتصل الذى قطعه الإنسان فى تاريخ الفن القصصى حتى وصل إلى ما هو عليه. ويعرض لنا الكاتب القصة باحثاً فيها عن معالم الفن القصصى فى أسلوب الإخبار أولاً ثم باستخدام الحوار بوصفه أساساً رئيسياً فى العمل كله.. ويلاحظ أنه حدث فى الرسالة تحول من أسلوب موضوعى هادئ يقوم على التفكير العقلى إلى أسلوب فنى نابض بالحياة يقوم على الانفعال الوجدانى. يقول الأستاذ الشارونى متتبعاً حوار الرسالة: معنى هذا أن الحوار أقرب إلى حوار المسرح الذهنى فى التنويع والتكوين فى الشخصيات أو فى طريقة تنقله من شخص إلى شخص آخر. ويلاحظ أن الحوار يأتى ليلائم الشخصيات؛ فهو مطابق لما نعرفه من سمات وعادات الحيوانات التى تنطق به مما يحقق صدقاً موضوعياً هو أساس من أسس العمل القصصى، وينهى حديثه بتصنيف الرسالة - أو هذا الجزء القصصى منها - بأنها تدخل فى القصة الفلسفية، كما يمكن أن نعدها قصة فانتازية . ويدخل الأستاذ الشارونى منذ البدء بإحساسه العالى، بوصفه كاتب قصة، يرى اللمحة القصصية فيما يقرأ، ويطوعها أياً كان موضوعها إلى موضوع قصصى يتفق مع ذوقه وفنه فى آن واحد ..

يقول الأستاذ الشارونى فى تعريفنا بهذه الرسالة: وتبدأ أحداث القصة فى عهد ملك من ملوك الجان يقال له «بيوراسب» أو «بيتراست الحكيم»، وكان دار مملكته مروان فى جزيرة يقال لها (بلاصافون) فى وسط البحر الأخضر مما يلى خط الاستواء .. ثم يدخل الكاتب ليشرح من عنده المكان الذى ورد ذكره فى الرسالة فهو (موضع مفضل لكثير من كتاب القصص على نحو ما نجد فى ألف ليلة وليلة، وفى قصة حى بن يقظان لابن طفيل بعد ذلك - فى القرن الخامس الهجرى) ويقول: وكما يحدث فى بعض قصص ألف ليلة وليلة - مثل قصص السندباد البحرى، أو فى قصة روبنسون كروزو فيما بعد - دفعت الرياح العاصفة ذات زمان مركباً من سفن البحر إلى ساحل تلك الجزيرة، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أبناء الناس، فخرجوا إلى تلك الجزيرة، واستطابوا الإقامة فيها، ثم أخذوا يتعرضون لما فيها من البهائم والأنعام يفعلون بها ما كانوا يفعلون فى بلدانهم ، فنفرت منهم وهربت .. فتفننوا فى طلبها بأنواع من الحيل باعتبارها عبيداً لهم، فلما أدركت تلك البهائم والأنعام موقف الإنسان منها، اجتمع زعماؤها وخطباؤها وذهبوا إلى بيوراسب الحكيم يشكون الإنسان. ويقابل الإنسان هذا بشكواه من البهائم والأنعام، فبدأت المحاكمة - برياسة بيوراسب - بين الإنسان والحيوان.

الحكاية فى رسالة إخوان الصفا بسيطة، جزيرة لا يسكنها إلا الحيوان ينزل عليها الإنسان، ويبدأ السؤال الفلسفى الحائر عن علاقة الإنسان بالحيوان ، وبالطريقة العربية فى الترتيب المنطقى للأشياء تكون أولى فقرات السؤال هى فضل الحيوان من طير ووحش وهوام، وفضل الإنسان، وأيهما أحق بأن يكون سيد الآخر .. والسؤال سؤال فلسفى بالطبع، فالنتيجة لن تغير من الأوضاع القائمة فى الحياة شيئاً ، فالإنسان يسود مملكة الحيوان كما يسود مملكة النبات، وكما بدأ يحاول أن يسود مملكة الفضاء .. فالنتيجة لاتهم فى هذا الحدث الفلسفى .. فى حين أن الأستاذ يوسف الشارونى يرى فيه سؤالا دراميا ؛ إذ إن الحوار الدرامى لابد أن يسوق إلى نتيجة، والنتيجة هنا هى الإحباط، والإحباط نتيجة تراجيدية. . ومع هذا فهو يعلل غياب الدرامية فى الحوار بقوله: الحوار أقرب إلى حوارالمسرح الذهنى. فيه التنويع والتلوين سواء فى الشخصيات أو فى طريقة تنقله من شخص إلى شخص آخر، أو فى قصره مرة .. أو طوله مرات .. كذلك يمتاز الحوار بجمال الإقناع العقلى. «وهو يعنى هنا تبادل الحجة بالحجة، والرأى بالرأى».

هذا عن الحوار، أما عن الشخصيات فهو يقول: ولئن بدا أسلوب الحوار أحياناً كأنما يجرى على نمط واحد ، وكأنما هناك عقلية واحدة تملى الحوار أو توزعه على المشتركين فيه إلا أنه نجح فى بعض الفصول فى التعبير عن الشخصيات الناطقة به. «وهو لا يعنى بهذه الفصول فصول الحوار، وإنما يعنى فصول تقديم كل شخصية لنفسها»، ويقول: ويتم ذلك بطريقتين : تقديم كل طير من الطيور؛ بتلخيص ملامحه المميزة وتشبيهه بما يماثله من الإنسان، ثم إنطاقه بما يعبر به عن شخصيته ووظيفته، ولما كانت أصوات الطيور تتميز بأنها أقرب إلى الموسيقى وكان الشعر والنثر المسجوع هما أقرب الأساليب اللغوية إلى الموسيقى، فقد جاء تعبير الطير عن شخصيته خليطاً من الشعر والنثر المسجوع. «والواقع أن هذا لم يغير لغة الشخصيات وإنما غير فقط طريقة تقديم الشخصيات، فرغم السجع والتضمينات الشعرية والقرآنية فما زالت الشخصيات تخرج من عباءة ثقافية ولغوية واحدة».

ولكن الأستاذ الشارونى يضفى على الكتاب حسه الفنى القصصى من ناحية، ورأيه السابق بضرورة أن تكون هناك أعمال قصصية متكاملة فى الموروث الفصيح من الأدب

النثرى العربى، ولهذا أخذ يتلمس ما هو أقرب إلى الفن القصصى من عمل إخوان الصفا ليتمكن من إدخاله فى إطار الوجود القصصى - إلا أنه يعترف أن أحد مقومات هذا الإطار مفقود حين يقول فى حديثه عن الشخصيات فى هذا العمل: ومع ذلك فإن تحديد الأسماء هنا لم يسبغ على هذه الشخصيات فردية أكثر، بل ظلت - مثل بقية شخصيات المناظرة - أقرب إلى التمثيل النمطى.

ولكن هذه المناظرة تستهويه، وتثير عمق الحس الفنى فيه ولا يرضى أن يقف عندها كما هى، بل يحاول أن يضفى عليها من عنده ما ينقلها من وظيفتها التى وظفها إخوان الصفا لها، إلى وظيفة أخرى ترضيه وتلبى عشق الفن القصصى عنده فيقول: وبسبب طبيعة هذا العمل الفنى الفريد، فهو أكثر من أن يكون مجرد مناظرة كما أطلق عليه مؤلفوه، لأن به وشائج وثيقة القربى بالفن القصصى برغم أنها - الرسالة - ظلت فى نطاق المشادة العقلية.

ونحن نذهب إلى أن الأستاذ الشارونى كشف لنا منطقة مهمة فى نشاط الإبداع الإسلامى والعربى الذى قارب حد الوصول إلى دراما الموضوع، ودراما الشخصيات، ودراما الحدث، وإن لم يكتمل له العمل الدرامى اكتمالا صحيحاً .. فظل فى حدود النص الأدبى كما فهمه الكتاب العرب القدماء، وإن لامس العطاء الدرامى الإغريقى دون أن يدخله دخولا كلياً - وليس هذا عيباً فى النص، وإنما هو وضع له فى موضعه الصحيح دون تزيد أو مبالغة.

وهذا المنهج فى قراءة هذا العمل هو المنهج نفسه الذى اختاره فى قراءة الأعمال الأخرى التى اختارها من التراث العربى كرسالة أبى العلاء المعرى الصاهل والشاحج، وكتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف ، وقصص السندباد فى الليالى، ومؤلفات الحب فى الأدب القديم وفى الأدب الحديث.

أما فصله الذى كتبه عن رسالة أبى العلاء المعرى (الصاهل والشاحج) فواضح أنه يعقب به على كتاب الدكتورة عائشة عبد الرحمن الذى حققت فيه الرسالة وقدمت لها بعدة مقدمات، وتأثر يوسف الشارونى بالرسالة نفسها كما تأثر كثيراً بمقدمات الدكتورة عائشة عبد الرحمن - بنت الشاطئ، ولعله تأثر أكثر ما تأثر بقولها فى مقدمتها إنها «قصة مترابطة الفصول والمشاهد، وهى لا تؤدى بطريقة الحكاية السمر لسوق العبرة ومضرب المثل، بل صيغ الحوار فيها على طريق التشخيص والإخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية، وكأننا نشهد تمثيلية يؤديها شخوص من البهائم..» وما تقوله الدكتورة عائشة استمرار لمنهجها ومنهج جيل من عصرها ومن أبنائها معاً فى محاولة قراءة الأدب القديم قراءة معاصرة .. وقد نجحت هذه المحاولات فى تقديم رؤى أكثر معاصرة، وأكثر قربى للكثير من نصوصنا القديمة، ولكننا هنا نخرج من حدود الرؤية المعاصرة إلى خط إرغام النص على أن يحتمل أكثر مما يحمل بالفعل .. وهذا النص (الصاهل والشاحج) نص تقليدى لا علاقة له لا بالتمثيل ولا بالدراما بمعناهما المعاصر، إنما هو ضرب من الأدب الذى درج العصر على التقية فيه باستعمال الحيوان ليختفى ما يريده الكاتب من النص وراء الحديث عن خصائص الحيوانات واختلافاتها، وليسوق نكاته اللغوية والبلاغية والأدبية، تلك النكات التى شغلت لغويى العصر وأدبائه، وفى خلالها يأتى الإسقاط السياسى محتمياً بكل معميات المعلومات عن الحيوانات، والمعميات عن النكات البلاغية واللغوية، بل الكاتب ينجو من مغبة فهم قضيته فى الهجوم على العصر السياسى الذى يعيش فيه ؛ وأبو العلاء فى هذه الرسالة بالذات، أغرق نفسه فى النكات اللغوية والبلاغية، بل واللفظية بحيث أنسانا قضية الوضع السياسى المتردى الذى عاشه فى عصره فى الشام فى أثناء إحدى مآسى الحروب الصليبية المزرية حيث يتعامل الحاكم الفاطمى مع قواده بالغدر، وعلى أعدائه الصليبيين بالتحالف مرة ، وبالغدر مرة، ولكنه هرب من هذا كله بذبل حين صور معاناة الإنسان العادى من ويلات الحرب، والهرب الخائف للمجاميع من الغزو، يقول الأستاذ الشارونى نقلا عن الرسالة «ثم يروى الثعلب جفلة الناس وما يحتمل أن يحدث فى أثناء هجرتهم ديارهم خوف الغزو.. كيف يكون تصرف المرضى، وأصحاب العاهات ، والنساء، والتجار وأصحاب الحرف، والأمهات.. إلخ».. هذه اللفتات وأشباهها هى التى تعطى الرسالة بعض العمق الإنسانى، ولكن كل هذا لا يشكل وجوداً دراميا بالمعنى الصحيح - كما أن وجود التمثيل لا يعنى أيضاً وجود البناء الدرامى ، ووجود الشخصيات الحيوانية أو الإنسانية لا يعنى تمثيلها لأطراف أساسية فى صراع درامى ما.. ومن هنا تنتفى سمة الدراما عنها، وتعود كما بدأت نوعاً من الأدب اللغوى الذى يعتمد على الحيوان وعلى الحوار فى تقديم مجموعة من المعلومات عن الحيوان وعن العصر، ثم مجموعة من الآراء والأفكار المطروحة دون مناقشة، أو دون وجود عنصر الصراع بينها .. وهذا النوع من الأدب انتشر فى

فترات كثيرة من عصور أدبنا العربى، وهو يحتاج إلى التفات من الدارسين من أصحاب الأدب وأصحاب اللغة على السواء- فقد كان الهم اللغوى يشغل هؤلاء الأدباء بطريقة واضحة ودالة - ولم يتقدم لنا دارس، حتى الآن، بدراسة واضحة عن هذا اللون الأدبى الذى يشغل أكثر من عصر أدبى؛ إذ اتصل بين العصرين الأموى والعباسى، وامتد إلى أدب عصر الولايات وخاصة العصر الفاطمى.. لنفهم كيف كان يبدع هؤلاء الناس، وما هذا الهم الزائد بالحيوان من ناحية، وباللغة والبلاغيات والأساليب المثقلة بالبديع والبيان من ناحية أخرى.. أما اعتبار هذا العمل أو غيره دراما - كما ذهبت الدكتورة عائشة عبد الرحمن - فأمر لن يضيف إلى الموروث العربى جديداً ، ولم يقدم أيضاً للموروث الإنسانى شيئاً .

ثم انتقل الأستاذ يوسف الشارونى إلى كتاب المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف، وهو يدرجه من ناحية البناء ضمن مجموعة من الكتب المشابهة مثل (بخلاء الجاحظ وأخبار الأذكياء أو الحمقى لابن الجوزى ولغيره أو الشدة بعد الفرج للتنوخى أو مصارع العشاق لابن السراج) ثم هذا الكتاب. فارقاً بين هذه المجموعة والمجمعات القصصية (ككليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة) من ناحية البناء.. والواقع أن الفرق لا يكمن فقط فى البناء والشكل، وإنما هو يكمن أساساً فى الهدف الفنى؛ فألف ليلة وكليلة ودمنة أعمال فنية مرتبطة بإبداع حقيقى لا يروى الأخبار كما هى وإنما هو يستدعى من الأخبار ما يمكن أن يفيده ثم يختار منها ، بل من أجزائها فى بعض الأحيان، ما يخرجها من سياقها بوصفها أخباراً إلى سياق آخر جديد تؤدى فيه دوراً فنياً لإبراز رؤية وتجربة من خلال بناء درامى متكامل يستعمل شكل الحكاية ولغة الحوار ووسائل التجسيد الفنى من أحداث وسرد وتحليل ومنولوجات ذات عمق زمنى وعمق وجدانى معاً؛ ليخرج فى كليلة ودمنة وفى ألف ليلة وليلة بناء قصص متكامل فى إطار روائى واضح لا يهدف إلى الأخبار، ولا إلى استخلاص العظة، ولا إلى الدرس الأخلاقى، ولا إلى التسلية بالطرائف، وهى هنا طرائف الأحداث، كما كانت عند أبى العلاء وغيره طرائف اللغة ونكاتها.

وهذه الكتب وغيرها كثير كالعقد الفريد، والأغانى، والأمالى، وخزانة الأدب، مليئة بهذا الجمع الخبرى مما تناقله الحكاؤون والمؤرخون والأدباء من حكايات حقيقية تذكر بأسماء من نقلت عنهم هذه الحكايات وبأسماء الرواة لها فى بعض الأحيان. أو على حكايات موازية قد تخترع لها بعض أسماء الشخصيات المجهولة ولكنها لا تخرج عن رسالة الحكايات الأولى وهدفها.

ولكن هذه الكتب كلها وما فيها من حكايات لا تدخل فى عالم القصة قدر دخولها فى معنى الأدب بمفهومه العربى والبلاغى؛ أى بمعنى شريف القول لفظاً ومعنى، لا بمعنى الأدب كما نفهمه اليوم من التعبير عن وقع الوجود على وجدان المبدع. فالقصد منه هو التأثير على عقل المتلقى، لا على وجدانه وخياله ورؤاه؛ أى أن يكون المتلقى جزءاً متكاملا من كل واحد هو النسيج الثقافى للمجتمع، لا أن يكون المتلقى فاعلا مكتشفاً ومؤثراً برؤاه الأعمق والأكثر نضجاً والفاعل فى تغيير هذا المجتمع.

وهذا التأليف يدخل فى باب الأغراض؛ أى تحديد الغرض من الموضوع قبل الكتابة فيه، ثم جمع المادة وتصنيفها وصياغتها .. وهى طريقة من التأليف تتفق مع تعاليم البلاغة العربية كما قلنا من قبل، وتتفق أيضاً مع ما تواضع عليه الشعراء من تحديد الأغراض.

فإذا كان الشعر يقوم على النسيب والوصف والفخر والهجاء والرثاء والمديح والحكمة؛ فالنثر هنا وفى هذه الكتب يقوم على الأبواب: باب البخلاء، وباب الأذكياء، وباب الحمقى، وباب الشدة بعد الفرج، وباب مصارع العشاق، وباب الحب العذرى، وباب المكافأة وحسن العقبى، وباب الأغانى، وباب الوزراء، وباب القضاء، وباب الأنساب، وباب الخيل، وباب الأمل، وباب المكائد، وباب المحاسن والأضداد، وباب الكدية، وباب سرقات الشعراء، إلى غيرها من الأبواب التى تقوم على مجهود عقلى محض يجمع كل ما يتعلق بالباب ويصنفه ويصوغه ويستخرج منه الحكمة آخر الأمر.

وقد أجهد الأستاذ يوسف الشارونى نفسه بحثاً عن الفنان فى أحمد بن يوسف فلم يجد إلا رجل الأعمال، ثم لم يجد إلا المصنف والصانع فى عمله الأدبى.

لقد وقع فى هذا الخلط الكثيرون من الدارسين الجادين وأولهم الأساتذة أحمد أمين، وعمر الدسوقى، ومحمود تيمور، ومفيد الشوباشى، والصديق محمود ذهنى، والصديق محمد رجب النجار.. الخلط الذى يجمع بين مفهوم الحكاية المصنعة عند الأدباء الرسميين العرب الخاضعين لقوانين الحكومة الأدبية البلاغية والدينية والسياسية فى كل العصور العربية،

وبين المفهوم الحقيقى للقصة الذى أبرزه الأدب الشعبى فى كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية الإسلامية كلها؛ حيث يتحول العمل إلى فن تعبير لا إلى فن تلقين، وحيث يحمل العمل هدفاً فنياً إنسانياً نبيلاً، وقضية إنسانية عامة، ومغزى فنياً سياسياً واجتماعياً خاصاً، ولا يقتصر دوره على الإمتاع والطرافة والوعظ المباشر.

وقد تعمدت أن أقف عند هذه الفصول من كتاب الأستاذ يوسف الشارونى لأنها تمس أدب القصة ومعنى الدراما، وتحاول أن تربط بين الإبداع المدرسى وبين الإبداع الشعبى، إلا أن الكتاب كله جدير بالتقدير؛ فالكاتب صاحب رسالة واضحة منذ أول الكتاب وحتى نهايته ـ رغم ما يبدو ظاهرياً من استقلال الفصول بعضها عن بعض؛ فإن المنظومة كلها تتجه إلى الغوص فى أعماق كتاباتنا العربية التراثية إما للبحث عن وجود قصصى واضح، أو للحصول على خيوط تدل على منابع هذه القصص، ومصادر المعلومات الطريفة والخيالية التى وردت فى الكثير منها.



التعويذة السحرية

من أوراق..

أحمد فخرى عالم الآثار المصرية

د. السيد أحمد حامد

فى دراسة الأدب الشعبى بمختلف فنونه يعتبر منهج التحليل اللغوى - أو بتعبير أدق منهج علم النص - منهجاً أساسياً لا يقل أهمية عن المنهج الأنثربولوجى البنائى، ومن ثم يكون علم العلامات (أو السيميولوجيا) هو الآخر أساساً مهماً مادام علم النص يرتكز أصلاً عليه من ناحية؛ خاصة وأن رائد الأنثربولوجيا البنائية كلود ليفى ستروس يقرر، من ناحية أخرى، أن الأنثربولوجيا الاجتماعية هى علم العلامات، وهذه الدراسة محاولة فى هذا الميدان تنظر إلى التعويذة السحرية على أنها نص، ومن ثم تكون وسيلة منهجية - حسب رأى بارت Barth - على أساس المنظور التأويلى الاستدلالى للنص (١).

- ١ -

إن المادة التى تعتمد عليها هذه الدراسة جمعها وسجلها المرحوم أحمد فخرى عالم الآثار المصرية (١٩٠٥ - ١٩٧٣م). وأحمد فخرى قريب من الأنثربولوجيا، يكشف عن ذلك اهتمامه بالسحر والقانون العرفى فى المجتمعات التقليدية والقبلية، وبخاصة قبائل أولاد على فى الصحراء الغربية فى مصر. وقد جمع المعلومات عنهما أثناء دراساته الحقلية الآثارية فى أسوان وسيوة والواحات الخارجة والداخلة.

وواضح اهتمام أحمد فخرى بالأنثربولوجيا فى ترجمته لأحد الكتب المهمة لواحد من كبار الأنثربولوجيين الأمريكيين وهو رالف لينتون Ralph Linton (١٨٨٣ - ١٩٥٣) الذى يعتبر رائداً فى مدرسة الثقافة والشخصية. والكتاب هو «شجرة الحضارة» عن قصة الإنسان منذ فجر التاريخ حتى بداية العصر الحديث، يتجول فيه لينتون بين ثقافات المجتمعات الإنسانية عبر عصور التاريخ المختلفة. ويقدم أحمد فخرى تحليلاً لبعض موضوعات الكتاب يكشف أولاً عن قراءته لكتابين مهمين من كتب لينتون هما «الخلفية الثقافية

للشخصية، و «دراسة الإنسان». ويكشف ثانياً عن معرفته الدقيقة بمجال الأنثربولوجيا واهتماماتها المتنوعة: الفيزيقية والآثارية، والثقافية والاجتماعية بفروعهما، تلك المعرفة التى تعكسها ترجمته الدقيقة الواضحة التى لا يكاد يشعر القارئ بأنها نص بلغة أجنبية. وقد استغرق «أكثر من عام ونصف» فى نقله إلى اللغة العربية. كما يكشف - ثالثاً - عن وعيه بأهمية الكتاب «لكل من يعنى بدراسة الاقتصاد أو السياسة أو الآثار أو التاريخ أو علم الاجتماع أو الصحافة أو الفلسفة».

وقد ركز أحمد فخرى كل اهتمامه على تسجيل الصيغ السحرية أثناء مقابلات متعددةمع الساحر بعد محاولات كثيرة حتى اكتسب ثقته، كما يذكر فى مذكراته. وهذا عمل من أعمال الباحث الميدانى الأنثربولوجى. وتعرف هذه الصيغ السحرية «بالأعمال» (المفرد العمل). وقد سجل خمسين نصاً كلاً منها يحمل عنواناً هو الغرض منه ولم يسجل تعليقاً ما عليها يشير إلى رأية فيها أو غرضه واهتمامه من تسجيلها (٢).

ومن المعروف أن الأنثربولوجيين على مختلف اهتماماتهم وتخصصاتهم الدقيقة قد اهتموا بالسحر (رموزه ومعتقداته وممارساته) للتعرف إما على معانيه أو وظائفه الاجتماعية. وقد صيغت نظريات كثيرة لتفسير ظهوره فى المجتمع البشرى. ولم يتطرق أحمد فخرى إليها على الإطلاق. فالنص هو اهتمامه.

وقد بدأ أحمد فخرى تسجيل النصوص فى ١٩٣٤/١٢/١٧ فى مدينة الأقصر ومدينة الفيوم حيث انتهى فيها التسجيل. وقد سجل فى البداية كيف تعرف على الساحر فى مدينة الأقصر، وذلك عن طريق شخص يدعى ميخائيل، وهو فيما أعتقد خادمه الخاص الذى كان يخبره بأعمال السحرة وممارستهم، وبما تم بخصوص علاج ابنته من مرض أصابها ولم تشف منه إلا بالاستعانة بأحد السحرة بعد ترددها على المستشفى فى الأقصر، وفشل العلاج.

والواضح من النصوص (التعاويذ)، وبخاصة نصوص «الصرف» و «صرف العامر» (كما سوف يتبين لنا فيما بعد)، أنها كتبت فى مجتمع كان المسكن فيه عبارة عن جماعة منزلية هى بدنة يعيش أعضاؤها فى تنظيم اجتماعى مماثل للتنظيم الاجتماعى لذلك المجتمع البشرى بما يتضمن من تدرج اجتماعى وتمايز اجتماعى ، المهم من ذلك أن النص على هذا النحو هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذى يعيشه الإنسان، وأنها مندمجة فيه، فعالم الكائنات السماوية لا ينفصل عن العالم الدنيوى، وأنهما يشكلان نسقاً واحداً متكاملاً، ويكون لأدوار كائنات العالم الأول أثر مهم فى حياة أفراد العالم الثانى ومستقبلهم؛ وهو ما يؤكده الاعتقاد فى هذه الكائنات.

وبناء على ذلك، فالاتصال قائم بين الكائنات السماوية وأفراد المجتمع الدنيوى، ويتم بأساليب معينة لا يقدر على ممارستها إلا أشخاص لديهم الإمكانات الشخصية التى تؤهلهم لإجرائها، ويترتب على ذلك إمكانية الاتصال بها، وبالتالى نقل الرسائل إليها. وبالطبع تكون النتيجة استيعاب وفهم الكائنات السماوية لدلالات الرسائل. ومن المتوقع أن يكون رد الفعل هو الاستجابة وتنفيذ مضمونها، يعنى ذلك أن هناك علاقة اتصال بين مرسل ومستقبل من خلال نظام لغوى أو نظام من العلامات.

بناءً على كل ما سبق، فإن دراستنا للنصوص التى جمعها أحمد فخرى، وغيرها من النصوص، هى قراءة لها باعتبارها نموذجاً للنص اللغوى من ناحية، وباعتبارها منتجاً ثقافياً من ناحية أخرى، بمعنى أنها نتاج واقع اجتماعى ثقافى فى مكان معين (هو مصر) وبغض النظر عن الزمان، أى أنه لازمنى. ومن المنطقى ومن الطبيعى، أن يكون لهذا النص التعويذة خصائصه التى ينفرد بها عن النصوص الأخرى ولهذا ننظر إليه فى ذاته.

أى أن الهدف من هذه القراءة، أو الدراسة، هو الكشف عن خصائص النص السحرى ووظائفه وإلى أى حد يساعد على تفسيره ، كما تهدف إلى الكشف عن بنائه الظاهرى وكذلك بنائه الخفى.

ولا تعتمد الدراسة على النصوص (التعويذة) التى جمعها المرحوم أحمد فخرى فحسب، وإنما تعتمد كذلك على عدد من التعاويذ التى أمكننا الحصول عليها، وكذلك على تعاويذ من مصر القديمة وخطابات مرسلة إلى آلهة وقديسين وأولياء، حتى يمكن المقارنة بينها لتحقيق الهدف من الدراسة، فقد اعتمدت على نصوص دونت وسجلت فى سنوات متتالية منذ الماضى البعيد وحتى الآن.

هكذا تعتمد الدراسة على منهج التحليل اللغوى فى معالجتها للتعويذة باعتبارها نصاً لغوياً ورسالة متضمنة فيها، وبالتالى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع وثقافته، مادامت تؤدى وظيفة اتصالية، وعلى أساس أن المعنى متضمن فى بنائها. وتعتمد الدراسة بالطبع على المدخل الأنثربولوجى أو التحليل البنائى.

- ٢ -

مازال الاعتقاد فى السحر راسخاً فى مصر، ويشكل أحد نظم الاعتقاد فى البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى؛ إذ إنه يعرف السحر منذ أقدم العصور «فمصر القديمة دولة السحر. والحقيقة أن السحر كان يحكم أرضها، (٣) ويمكننا أن ندرك مدى أهمية السحر فى مصر القديمة من أنه «على الرغم من أن الآلهة يعدون أصحاب قوى عظيمة، فإنهم كانوا يلجأون أحياناً إلى الحيلة... والأساطير الإلهية كانت مفعمة بمشاهد سرية، ومن ثم نلحظ كثيراً التضامن الوثيق بين الدين والسحر، وبخاصة فى المعتقدات الجنائزية، (٤) فكان على المتوفى أن يكون تحت تصرف الصيغ السحرية الثمينة، التى كان يؤلفها له السحرة الماهرون. «وإذا كان السحر أمراً ضرورياً لعالم الأخرة، فإنه لم يكن أقل ضرورة فى هذه الحياة الدنيا حيث الأخطار والآلام، (٥) والأساطير تشير إلى أن الآلهة قد عاشوا على الأرض معيشة تشبه كثيراً معيشة الإنسان. ولهذا فليس غريباً أن يتخيل المصرى القديم العالم الآخر صورة طبق الأصل لعالمه الذى يعيش فيه. فالآلهة قد تعرضوا للأخطار نفسها التى تصيب بنى البشر وقد تغلبوا على هذه الأخطار، وعلى ذلك يلجأ الساحر إلى الآلهة للتغلب على الأخطار نفسها، وذلك عن طريق أن يوحد الساحر قاصده بالإله الذى تغلب على المشكلة نفسها من قبل، ويعمل على إبعاد الشيطان عنه، وذلك بالإيحاء إليه بأن ليس أمامه إنسان عادى، بل الإله الجبار الذى أنزل به فيما مضى هزيمة ساحقة(٦) . ولعل هذا يبين لنا لماذا تتضمن التعويذه أسماء ملائكة كانت فى الأصل آلهة، كما سوف نشير إلى ذلك. وكان يعتقد أن الشخص الذى يتسمى إلهاً أو روحاً شريرة، يصبح هذا الإله أو الروح الشريرة خاضعاً له، ويوظفه لصالحه أو الإضرار بالآخرين «فقد كان الاسم بالنسبة للمصريين القدماء جزءاً من شخصية الفرد مثل روحه أو قرينه أو جسده وذلك منذ عصور ما قبل التاريخ،(٧) وكان يعتقد فى وجود قوة خفية تمكن الشخص (الساحر) الذى يكتسبها من شفاء المريض، والتخلص من الروح الشريرة التى تسبب الآلام، وإحياء الموتى، ومنح المتوفى القوة التى تجعل جسده غير قابل للتحلل لتعيش الروح فى خلود دائم. لذلك كان الشخص حريصاً على أن توضع فى قبره التعاويذ التى تحقق له تلك القوة. وكان يعتقد أن للألفاظ والأسماءالسحرية التى يعرفها الساحر، ويعرف كيفية استخدامها والتلفظ بها بصوت معين، قوة تحقق كل المقاصد والرغبات لصالح الشخص وكذلك المتوفى؛ «فليس هناك إله أو روح أو شيطان يمكنه أن يقاوم كلمات القوة التى يستخدمها الساحر فى أحداث ووقائع الحياة اليومية... فى مقابل المال.»(٨) يضاف إلى ذلك أن الأسماء والصور تصبح تعاويذ تحمل القوة لحماية الشخص الذى يحملها، مادامت هذه التعاويذ تحتفظ بالأسماء المدونة عليها أو الصور المرسومة. وترجع أول تعويذة تم اكتشافها إلى القرن السادس عشر ق.م، وهى تشير إلى انتشارها فيما قبل ذلك بألف عام (٩) ، وأن تماثيل الآلهة والأشخاص والحيوانات تحمل أرواحها وتكتسب صفاتها وقدراتها. ولهذه العناصر أثر قوى فى حياة المصريين سواء بالفائدة أو الضرر(١٠).

هكذا لعب السحر دوراً مهماً فى الحياة اليومية. وكان دفاعياً بصفة عامة، وعدائياً فى حالات نادرة، واستعمل فى مصلحة الدولة والمعابد، إذ كانت شئون الدولة تحددها ألفاظ وتعبيرات ذات طبيعية أسطورية وسحرية رمزية. وكان الرمز والسحر الشكلين الأولين فى الفكر المصرى القديم؛ فقد كان المصرى القديم لا يعيش فى عالم من المفاهيم، وإنما كان يعيش فى عالم من الصور بسبب المنظور الأسطورى الذى كان يعتمد عليه فى نظرته نحو العالم. وكانت الصور تحكم هذا المنظور، وليست المبادئ المنطقية؛ فكان يستخدم الصور فى محاولته فهم العالم المحيط به، فالشمس تغرب ثم تشرق من جديد، وذلك على عكس الحداثة؛ حيث يعتمد الفهم على القياس والتقدير والتحليل، أى ما توصل إليه العلم من مبادئ وقوانين.

وكتب التراث مليئة بالكتابات عن السحر. يكتب ابن خلدون (الذى عاش فى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر) عن السحر، تعريفه والتفرقة بينه وبين الطلسمات، واعتقاد الشعوب القديمة فيه، فى العالم العربى وغير العربى، وذكر أسماء بعض المشتغلين به، والكتب الخاصة به وبعض مؤلفيها، وجماعات السحرة التى عاش معها فى المغرب فى شمال أفريقيا، والتعرف على أعمالهم وممارساتهم السحرية، والشعوذة والتعاويذ فى مصر فى الفترة التى عاشها فيها (١١).

ويكتب إدواردلين Lane فى أوائل القرن التاسع عشر، (١٢) «لو لنا أن نصدق بعض القصص والروايات الشائعة فى مصر لخلصنا إلى القول إن فى مصر الحديثة اليوم سحرة يضاهون حكماء فرعون وسحرته براعة.» ويعرفون السحر الروحانى على أنه سحر يستعين بالملائكة والجن والتأثير الغامض لبعض أسماء الله الحسنى... ويقسم إلى

نوعين: العلوى والسفلى... والسحر العلوى علم محوره الله تعالى وملائكته والجن الصالحون والأمور الشرعية المستخدمة لأغراض طيبة... أما السفلى فوسطاؤه الشيطان والجن وأغراضه شريرة، ويحجزه أناس أشرار...» [١٣].

هكذا فالأفكار والمعتقدات السحرية ترتكز أساساً على المعتقدات الدينية التى تختلف عنها فى ماهيتها اختلافاً جوهرياً. فالسحر يقوم على الاعتقاد فى قدرة الإنسان على القيام بأفعال فوق طبيعته وخارجة عن قدرات وإمكانات الإنسان الحقيقية، أو حسب تعبير ابن خلدون أنه «استعدادات تقتدر النفوس البشرية بها على التأثيرات فى عالم العناصر بغير معين، فى حين يرتكز الدين على الاعتقاد فى المقدس. وكثيراً ما تتمثل الأفكار والمعتقدات السحرية فيما يعرف فى أدبيات الأنثربولوجيا بـ «الدين الواقعى»؛ أى الممارسات والشعائر والطقوس التى تمارسها الجماعة، والتى تحمل عناصر قد تكون فى غالبيتها متناقضة مع المبادئ والمعتقدات الدينية. ولهذا يركز الأنثربولوجيون فى بحوثهم على الدين الواقعى.

- ٣ -

يرتبط الاعتقاد فى الكائنات السماوية ونظام الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين ارتباطاً وثيقاً فى نسق متكامل واحد فى بناء المجتمع المصرى، ونظام الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين يعتبر من نظم الدين الواقعى، الذى يتمثل فى صور متعددة من الممارسات الشعبية التى تظهر بوضوح فى الموالد والاحتفالات الدينية.

وأعطى مثالين لنظام الاعتقاد فى الأولياء، والأولياء هم هؤلاء الأشخاص الذين يعتقد فى أن الله عز وجل خصهم بقوى وقدرات خاصة خارجة عن الطبيعة والإنسان، يتميزون بها عن غيرهم من الناس، وتجعلهم قادرين على أداء أفعال غير عادية إعجازية يعجز الإنسان عن أدائها وتعرف «بالكرامات»؛ فالكرامة إذن هى العلامة التى تشير إلى تلك القدرة التى يرتكن إليها الاعتقاد فى الأولياء. ولا ترتبط فاعلية «الكرامة» بحياة الولى، بل تستمر بعد وفاته طالما كانت العلاقة بينه وبين الفرد قائمة عن طريق الوفاء بالالتزامات المتبادلة فيما بينهما.

والمثال الأول: هو إرسال خطابات إلى الأولياء، وقد اهتم بها بشكل خاص المرحوم سيد عويس، حيث قام ببحث الرسائل التى ترسل إلى الإمام الشافعى [١٤] وأعطى الأمثلة الكثيرة من الرسائل التى «تدل على ما بلغت إليه مكانة الإمام الشافعى عند بعض الناس من المسلمين، وهى مكانة تعلو مكانة بعض الملوك والحكام، بل هى أقرب إلى مكانة الله الكريم المتعال، رب الملوك والحكام، عند المسلمين كافة من العرب ومن غير العرب» [١٥] فالبعض يعتقد أن الإمام الشافعى قاض للشريعة باعتباره رئيس المحكمة الباطنية فى العالم السفلى التى تنظر فى الطلب الذى تحمله الرسالة المرسلة إليه، ويتوسل فى أن يكون الحكم بالنفاذ، ويكون ذلك الحكم مشمولاً بحضرة سيدنا محمد وخلفائه الكرام والحسن والحسين والسيدة زينب وبعض الأولياء مثل الإمام الليثى [١٦].

والمثال الثانى: نظام الاعتقاد فى الأولياء فى المجتمع النوبى. فلكل قرية أولياؤها الذين يتوقع منهم سكانها، وغيرهم من سكان القرى الأخرى، (وهو ما ينطبق على الإمام الشافعى وغيره) الحماية من الأمراض، والشفاء منها، وحماية الإناث من العقم، وحماية الأطفال، والمساعدة وقت الأزمات والشدائد، ومباركة الزراعة والماشية، وما لديهم من مواد غذائية، وإلحاق الضرر بكل ظالم معتد على الغير أو أحد ممتلكاته، كما أنهم يتوقعون منهم تسهيل مهمة المهاجرين إلى المدن للالتحاق بالأعمال دون مشقة ودون التعرض لفترة طويلة من البطالة، إلى جانب التدخل لتحقيق وفرة فى الكسب وسعة الرزق، وارتباط المهاجرين فى المدن بأقاربهم المقيمين فى القرى لاستمرار مساعداتهم المالية والعينية.

ويلتزم الشخص ببعض الالتزامات تجاه الولى مقابل هذه البركة والحماية والرعاية، هذه الالتزامات هى النذور التى تقدم إليه، وإقامة احتفال دينى بمناسبة ظهور كرامة الولى أي تحقيقه لطلب الشخص. ويطلق على هذا الاحتفال «كرامة»، تعبيراً عن قيام الولى بالتزامه نحو الشخص، يضاف إلى ذلك أن الشخص يشارك بنصيب معين فى تكاليف إقامة الاحتفال بذكرى الولى الذى تقيمه القبيلة التى ترتبط به أو القرية، وهو احتفال قبلى فى الغالب [١٧] .

وفى الواقع، إن ارسال الخطابات إلى الإمام الشافعى وغيره من الأئمة والأولياء، وكذلك الاعتقاد فى قدراتهم على التدخل فى حياة الأفراد، ظاهرة قديمة فى مصر منذ عصور ما قبل التاريخ. فالدراسة التى أجراها مجاهد عبدالجواد [١٨] هى دراسة تفصيلية لمجموعة من الخطابات المرسلة إلى آلهة وآلهات وأشخاص مؤلهة، حيث كانت هذه الظاهرة إحدى الظواهر الدينية فى مصر الفرعونية، يتوجه مرسلو تلك الخطابات بشكايات من ضرر لحق بهم من جانب أشخاص معروفين لهم، ويلتمسون لدى الآلهة مساعدتهم وحمايتهم،

على أن البعض الآخر من المرسلين يتوجه بنذور مقابل تحقيق أمنيات شخصية مثل طلب الشفاء. كانوا يؤمنون بقدرتهم على الحماية والفصل فى المنازعات، وفى الشفاء فمرسل الخطاب يخاطب المرسل إليه إما على أنه محام أو قاض أو طبيب(١٩).

يضاف إلى ذلك، أن المصريين القدماء كانوا يرسلون الخطابات إلى الموتى من أقاربهم اعتقاداً فى أن لهم قدرات تؤهلهم للتأثير فى مصائر الأحياء، لأنهم حاضرون، دائماً، فى السماء العليا،وهم يزورون ضياعهم وحقولهم وغير ذلك، ومن ثم فإنهم كانوا يطلبون منهم العون والمساعدة فيما يحتاجون من أمور. وقد كانت تكتب هذه الرسائل على ورق البردى أو على ورق مصنوع من الكتان أو وعاء أجوف اسطوانى الشكل مصنوع من الخزف أو الفخار (٢٠) (انظر الملحق: الخطابات الفرعونية).

وفى العصر البيزنطى أو القبطى، استمرت الظاهرة مع اختلاف جوهرى هو إحلال الملائكة محل الآلهة الفرعونية، وذلك بالطبع تبعاً لاختلاف الديانة، ومن هذه الملائكة كوينتوس، باتيلوس، كوسى، ماكوسى، (انظر الملحق: الخطابات القبطية).

«يؤمن المصريون بالتعاويذ المكتوبة التى تعتبر السمة البارزة فى قاموس خرافاتهم. وترتكز معظم تعاويذهم على السحر... ولا يتعمق صاحب هذه المهمة فى دراسة أمور السحر، بل يعتمد على حفظ بعض الصيغ المستعملة فى كتابة التعاويذ، والمستقاة - خاصة - من القرآن الكريم ومن أسماء الله الحسنى وأسماء الملائكة والجن والرسل والأولياء، فيضيف إليها بعض الأرقام وبعض الرسوم البيانة ذات التأثير الكبير» (٢١) ويقول كذلك، «كم هى كثيرة التعاويذ التى يلجأ إليها المصريون فتؤمن لهم حسن الطالع، أو تمنع عنهم الشرور على اختلافها» (٢٢).

أما فيما يتعلق بالطلبات التى تتضمنها التعاويذ والرسائل والزيارات إلى الأولياء فهى جميعها متماثلة وتدور حول الانتقام من الشخص الذى يتسبب فى الإضرار بأصحاب الرسائل وممتلكاتهم وأقاربهم، وشفاء المرضى، والشفاء من العقم، والإنجاب، وحماية الأطفال، ورفع الظلم عن الشخص، والزواج من فتاة معينة.

والأمر الذى ينبغى الإشارة إليه هو أنه لاخلاف حول هذه المعتقدات بين المصريين المسلمين والمسيحيين واليهود الذين يعتقدون فيها، وقد لاحظ هذه الحقيقة الثقافية إدوارد لين حيث يقول: «والميزة اللافتة للنظر فى تركيبة الشعب المصرى وشعوب بلدان الشرق الأخرى، أن المسلمين والمسيحيين واليهود يتبنون خرافات بعضهم البعض فى الوقت الذى يزدرون فيه العقائد المنطقية والعقلانية فى دياناتهم المختلفة. فقد يستعين المسلم مثلاً فى مرضه برجال دين مسيحى ويهود ليصلوا له، وكذا الأمر بالنسبة للمسيحيين واليهود الذين غالباً ما يستنجدون فى الحالات نفسها بالأولياء المسلمين حتى يبرأوا من أمراضهم. ومن عادات بعض المسيحيين زيارة أولياء مسلمين فى القاهرة، فيقبلون أياديهم ويتوسلون صلواتهم ويسترشدون بنصائحهم أو يأخذون بتنبؤاتهم، ويحملون إليهم الهدايا ويغدقون عليهم الأموال» (٢٣).

من كل ما سبق يتبين أن الاعتقاد الذى تقوم عليه النظم السابقة متماثل، الاعتقاد فى الأولياء والقديسين والصديقين، وإرسال الرسائل إلى الأئمة والأولياء، ومن قبل فى الماضى البعيد إلى الآلهة الفرعونية وإلى الموتى، والنص التعويذة كما يتمثل فى التعاويذ الفرعونية وغيرها على مر العصور وحتى الزمن الذى جمع فيه أحمد فخرى التعاويذ، والتى لا تزال تكتب حتى الآن - فقد حصلت على بعضها من بعض الطلاب والطالبات بكليتى الآداب ببنى سويف والتربية بالفيوم، وسوف أشير إليها فيما بعد - إن هذه الصور المختلفة تقوم على الاعتقاد فى كائنات سماوية (أرواح أو ملائكة) خفية، وتشير إلى وجود علاقة بينها وبين الأشخاص أو الجماعات تفرض التزامات متبادلة، وأن هذه العلاقة قائمة ودائمة ما دام كل طرف يلتزم بأداء هذه الالتزامات.

وواضح تماماً قدم الاعتقاد، فأصوله أو جذوره ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ أو الأسرات.وتكشف النظم التى يجمعها وغيرها نسق الاعتقادات فى المجتمع المصرى عن كيفية تطور النظام عبر القرون العديدة أو تغير بعض مفرداته. وهى التى تتعلق بالكائنات السماوية، وإن كان هذا لم يؤثر فى طبيعة الاعتقاد وجوهره. وهذا أمر طبيعى ومنطقى يفرضه تاريخ الأديان فى المجتمع المصرى منذ أقدم العصور، وهو ما يعكسه بصدق هذا الاعتقاد. وقد لمسته شخصياً أثناء زيارة اثنوجرافية فى الواحات الخارجة والداخلة، حيث يتجسد هذا التاريخ فى تسلسل واضح فى مقابر فى الواحات الداخلة.

واستناداً إلى كل ما سبق، فإن التعويذة السحرية عنصر أساسى فى نسق المعتقدات فى الثقافة المصرية. ولا غرابة أن تكون موجودة حتى الآن، ولكن السؤال المهم: هل تحمل التعويذة السحرية نفس حقائق التعويذة المصرية القديمة؟

- ٤ -

يبلغ عدد التعاويذ التى جمعها فخرى خمسين نصاً. وتعرف التعويذة «بالخاتم» وقد يحملها الشخص ولا تنفصل عنه، وتعرف فى هذه الحالة «بالحجاب»، وتصنف التعاويذ أربع فئات: الفئة الأولى وتشمل النص الذى يتلوه الساحر فى البداية ويعرف «بالصرف» أو «صرف العامر» (ثلاث حالات) ويقصد به إخلاء المكان من الكائنات السماوية التى يعتقد أنهم يقيمون فيه باعتباره مسكناً لهم حتى يمكنه أن يجرى الطقوس لاستدعاء الكائنات السماوية التى لا تحضر إلا عندما تغادر الأولى المكان، ويوجه الخطاب إليهم باعتبارهم يؤلفون بدنة، أى عائلة كبيرة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال وهو ما يشير إلى أن المكان هو مسكن لهذه الجماعة القرابية التى من بين أعضائها الجوارى والعبيد، يأمرهم الساحر بمغادرة مسكنهم مؤقتاً خشية أن يصابوا بالهلع والخوف عند حضور ما يستدعيهم من الكائنات السماوية.

والفئة الثانية يُتلى النص منها بعد «الصرف» أو «صرف العامر» لاستدعاء الكائنات السماوية التى سوف يأمرها الساحر عند الحضور بتنفيذ أوامره، منها من يؤدى عملاً مفيداً إيجابياً ومن يؤدى عملاً ضاراً سلبياً، فهناك نوع من التخصص بينها.

والفئة الثالثة هى النصوص سلبية القصد، أى التى يقصد منها إلحاق الضرر بالآخرين، منها «الربط» أى الإصابة بالعجز الجنسى (حالتان) أو الإصابة بمرض (حالة واحدة).

أما الفئة الرابعة فهى النصوص التى يقصد بها تحقيق الفائدة ومنها «إثارة المحبة لدى الجنس الآخر» (ستة نصوص)، الحمل والإنجاب (نص واحد)، «فك الربط» (سبعة نصوص)، والعلاج من الأمراض (ثمانية نصوص).

وتؤكد النصوص على وجود كائنات سماوية يشار إليها «بالأرواح الروحانية» و «الشياطين» و «الجن» و «الملوك» وتعرف جميعها «بالخدام» على اعتبار أنها جميعاً تخضع لأوامر الساحر القادر على استدعائها لتنفيذ ما يطلب منها من أعمال وفقاً لرغبة الشخص الذى يلجأ إلى الساحر فى طلب الاستعانة بقدراته فوق الطبيعية لتحقيقها. فالنص هو أداة لتحقيق غرض معين يكون الشخص على يقين بأنه يحقق رغبته ولذلك يحرص على حمله.

ويتحقق الغرض الواحد بأكثر من نص تعويذة سواء كان الغرض إيجابياً أو سلبياً، وأن الساحر لا يستدعى كائناً سماوياً واحداً وإنما عدداً منها، مثلما يستخدم أكثر من نص لكى تنفذ هذه الكائنات أوامره، وتدون أسماؤها فى النص.

وتشمل النصوص جميعها ـ وبالذات الخطاب الموجه إلى الكائنات السماوية لاستدعائها ـ آيات قرآنية وبعضاً من أسماء الله الحسنى. وتتلى الآية أثناء إجراء ممارسة معينة يؤديها الساحر أثناء وجود الشخص أو يطلب منه أداءها فى أيام وأوقات معينة، ثم تكتب مع القصد من النص التعويذة، فإذا كان القصد إلحاق الضرر بالآخر تكتب الآية الكريمة «إذا زلزلت الأرض زلزالها...». وإذا كان القصد هو الفائدة تكتب مثلا الآيتان «قل أعوذ برب الفلق»، «قل أعوذ برب الناس...»، وسورة تبارك. وأحياناً تستخدم آية قرآنية كتعويذة مثال ذلك «الخاتم» التالى الذى تدون فيه سورة «الناس» بطريقة معينة كما هو واضح من «الخاتم»، ويذكر السحر الرسمى أن هناك خمس آيات شريفات يقال فيها اسم الله العظيم «فجش ثظخذ» الذى يعتبر هو وهذه الآيات القرآنية كل منهما تعويذة تحقق فوائد كثيرة (٢٤)

الوسواس الخناس	الذى يوسوس	فى صدور الناس	من الجنة والناس
الذى يوسوس	فى صدور الناس	من الجنة والناس	الوسواس الخناس
فى صدور الناس	من الجنة والناس	الوسواس الخناس	الذى يوسوس
من الجنة والناس	الوسواس الخناس	الذى يوسوس	فى صدور الناس

وأحياناً يهدد الساحر الكائنات السماوية إذا لم تستجب لأوامره، وذلك بالتهكم عليها والسخرية منها بادعائه فى خطابه إليها أنها قد سجدت لآدم. ويقصد من ذلك إثارتها حتى تخضع لأوامره. يعنى ذلك أن بعض هذه الكائنات السماوية نوع من جنس إبليس؛ الشيطان الأكبر ـ فمن المعروف أنه عصى الله عز وجل عندما طلب منه سبحانه وتعالى السجود لآدم. والساحر يستخدم هذا الادعاء لإجباره على تنفيذ أوامره وطاعته.

وأسماء الكائنات السماوية هى أسماء لآلهة قديمة وكائنات أسطورية بعضها عربية وأخرى مصرية قديمة وسوريالية وكنعانية وآشورية وبابلية وإغريقية وفى الغالب تكون مسيحية وعبرية، وهى أسماء الملائكة بالذات. فمن المعروف أن كتباً فى السحر قد نقلت إلى اللغة العربية من اللغتين العبرية والسوريالية وتشمل عناصر من اللغات الأخرى، وكان لها أثر قوى فى الشعوب العربية (٢٥).

ومن بين هذه المفردات فى النصوص السحرية أسماء ذكرت فى القرآن الكريم وشخوصها قد قاموا بأعمال معينة كما يرويها القصص الدينى القرآنى مثل هاروت، ماروت، يأجوج ومأجوج، عزرائيل، إبليس.

وقد ذكر من قبل أن النصوص التى جُمعها أحمد فخرى، وبخاصة نصوص «الصرف» و «صرف العامر» كتبت فى مجتمع كان المسكن فيه عبارة عن جماعة منزلية، بمعنى أنها بدنة تتألف من أكثر من ثلاثة أجيال، ينتمى أعضاؤها إلى جد واحد مشترك. وأنها تمتلك من الجوارى والعبيد من هم أعضاء ينتمون إليها، مع الاحتفاظ بالتمايز الاجتماعى فيما بينهم وبين أعضاء البدنة الأصليين. وأنهم يعيشون حياة مماثلة للحياة التى يعيشها الإنسان.هكذا كان عالم الكائنات السماوية مندمجاً فى عالم الإنسان.

- ٥ -

يتمثل الاندماج بين العالمين فى تأكيد السحر الرسمى على الارتباط الوثيق ما بين الكائنات السماوية والجهات الأربع والفصول الأربعة. فلكل جهة ولكل فصل «صاحبه الذى يديره» كما أن لهذا الصاحب (الملاك) الملوك الأعوان له ويوضح الجدول (١) هذا الارتباط.

جدول (١)

الملوك الذين يديرون الزمان قبل الأربعة وأعوانهم (٢٦)

الفصول	الجهات	الملاك	الأعوان
الصيف	الشرق	دنيائيل	مهائيل، حمرائيل، سمعائيل
الشتاء	الغرب	درديائيل	حرقيل، مصمائيل، سرعيائيل
الربيع	الشمال	إسيائيل	فرعريائيل، طائيل
الخريف	الجنوب	خرقيائيل	سيائيل، مرحيائيل، كيائيل

ونجد هذا الارتباط فى نصوص أحمد فخرى، بين الكواكب والشمس وأيام الأسبوع من ناحية والكائنات السماوية من ناحية أخرى، وإن كان من بينها، كما تكشف، أسماء كهنة وملائكة يهود وسورياليين[٢٧]، انظر الجدول التالى رقم (٢) ويرتكز الارتباط على الاعتقاد فى أن للكواكب أثراً على حياة الإنسان.

جدول (٢)

العلاقة بين النجوم والكواكب والملائكة (فى نصوص أحمد فخرى)

النجوم والكواكب	الملائكة	
الشمس	وفيائيل	(ئيل هو الإله عند العبرانيين)
المريخ	سمسمائيل	(وهو صمائيل الأول الذى كان فى عهد مملكة شاؤول عند الانتقال من الكهانة إلى الملك)
المشترى	صرفيائيل	
زحل	كسفيائيل	
القمر	جبرائيل	وهو كبير وسيد الآلهة المساعدة أو الملائكة عند اليهود وتعنى الكلمة «جبرا» الجبروت والقوة فى كل اللغات السامية[٢٨]
عطارد	ميكائيل	(وهو اسم كبير الملائكة عند اليهود والاسم الأصلى ميخائيل)
الزهرة	عنيائيل	

ومن الواضح تماماً التشابه بين هذه الأسماء للكائنات السماوية للجهات والفصول. ولم يتوقف الأمر عند حد الارتباط بين هذه العناصر الدنيوية والسماوية فقط، وإنما يشمل ما هو أهم من ذلك وهو «اسم الإله الأعظم» أو «الإله الأعظم» بالإضافة إلى حروف سواقط الفاتحة السبعة وهى ف، ج، ش، ث، خ، ظ، ز، وهى كما يعتقد حروف مقدسة إذ إن كل حرف منها يرتبط باسم من أسماء الله الحسنى التى تعتبرها المعتقدات السحرية من أعلى مراتب هذه الأسماء. وعلى ذلك فهى تشكل فى جملتها (فجش ثظخز) اسم الإله الأعظم. فحرف الفاء الفرد، والجيم الجبار، الشين الشهيد (وهو أهم الحروف أو عرش الحروف لأنه مرتكز على العرش، لذلك يشار إلى الكرسى رقم (٢) بعد رقم (١) الألف الذى هو أعلى الحروف جمعاء) [٢٩] وحرف الثاء الثابت، والظاء الظهير، والخاء الخبير، والزاى الزكى [٣٠]. ويذكر البونى (السحر الرسمى) «مالهذا الاسم من التصريفات الخفيات، وهى ٧٧ عملاً فى إخراج المطالب والدفين والكنوز [٣١]. وترتبط هذه الحروف السبعة بالكواكب والنجوم وكذلك أيام الأسبوع على النحو التالى [٣٢]:

ف للشمس وله يوم الأحد
ج للقمر وله يوم الاثنين
ش للمريخ وله يوم الثلاثاء
ث لعطارد وله يوم الأربعاء
ظ للمشترى وله يوم الخميس
خ للزهرة وله يوم الجمعة
ز لزحل وله يوم السبت

وأوفاق هذه الحروف سبعة، يشكل كل منها وفقاً واحداً مرتبطاً بيوم من أيام الأسبوع كما هو مبين أعلاه. والوفق هو مربع مسبع، بمعنى جدول مربع مقسم إلى ٧ أقسام أفقية وأخرى رأسية تنتج ٤٩ خانة. وكل قسم أفقي توزع على خاناته أحرف الإسم الأعظم (٣٣) والمثال على ذلك الوفقان التاليان (٣٤).

حرف الفاء للشمس وله يوم الأحد

ف	ج	ش	ث	خ	ز	ظ
ظ	ش	ف	خ	ث	ج	ظ
ج	ز	ظ	ش	ف	خ	ز
خ	ث	ج	ز	ظ	ش	ف
ش	ف	خ	ث	ج	ز	ظ
ز	ظ	ش	ف	خ	ث	ج
ث	ج	ز	ظ	ش	ف	خ

حرف الجيم للقمر وله يوم الاثنين

ج	ز	ظ	ش	ف	خ	ث
خ	ث	ج	ز	ظ	ش	ف
ج	ف	خ	ث	ظ	ز	ش
ز	ظ	ش	ف	خ	ث	ج
ث	ج	ز	ظ	ش	ف	خ
ف	ح	ث	ج	ز	ظ	ش
ظ	ش	ف	خ	ث	ج	ز

هكذا فإن الارتباط ما بين الكواكب والنجوم والحروف هو علامة على أن الكائنات السماوية جزء من العالم الذى يعيشه الإنسان، وأنها مندمجة فيه. فالاعتقاد فى هذه الكائنات يؤكد على وحدة العالمين: عالم ما وراء الطبيعة، والعالم الدنيوى، وأنهما يشكلان نسقاً واحداً متكاملاً. ويكون لفاعلية كائنات العالم الأول أثر مهم فى حياة أفراد العالم الثانى ومستقبلهم. ويؤكد هذا الاندماج ووحدة العالمين فى النسق الواحد استخدام أسماء الكواكب والنجوم، باعتبارها ملائكة أو شياطين والتعبير عنها بأحرف معينة وربطها بأيام الأسبوع والأعداد فى الممارسات السحرية أو صياغة التعويذة، أو بتعبير آخر استخدامها كمفردات وعناصر فى بناء التعويذة الظاهر.

والتعاويذ التى جمعها أحمد فخرى بعضها تشكل الحروف والأعداد مفردات فى صياغتها. والحروف والأعداد مرتبطان ارتباطاً عضوياً فى السحر الرسمى؛ إذ إنها مفردات أساسية فى صياغة التعويذة أو الخواتم. فالسحر الرسمى يستخدم حروف الأبجدية ترتيبها العبرى، (٣٥) وهو ما يشير إلى الأثر أو الجانب العبرى فى التعويذة بشكل خاص والسحر بصفه عامة، فقد ربط العبرانيون في السحر ما بين الأعداد والحروف والكواكب والمعادن عند صياغة التعويذة. وللحروف قيم عـــددية (٣٦)، فالاسم مثلا يساوى قيمة عددية معينة هى حاصل جمع القيم العددية للحروف التى يتكون منها الاسم، وكذلك كم من الكواكب. هذا بالنسبة للسحر الرسمى «فالأعداد قوة روحانية لطيفة، فالأعداد بناء على ذلك من أسرار الأقوال، كما أن الحروف من أسرار الأفعال، وللأعداد فى عالم البشر أسرار ومنافع رتبها جلت قدرته، كما رتب فى الحروف أسرار النفع كالدعاء والرقى وغير ذلك مما ظهر تأثيره للعالم بأنواع الأسماء»(٣٧) إذ إن للأسماء، وخاصة أسماء الله الحسنى قوة بحيث إن مجرد تلاوة الاسم تقضى حاجة الشخص. كما أنه يعتقد أن لاسم الشخص خاصية سحرية؛ ومن ثم يمكن للساحر أن يسيطر على الاسم وبالتالى يسيطر على الشخص نفسه. هكذا فإن للأعداد أسراراً، كما أن للحروف آثاراً وأسراراً، ولكل حرف منها «خادم» يستدعى بتلاوة معينة يتلوها الساحر أو الشخص ليقضى الحاجة، كما أن له «خاتم» (تعويذة). فحرف الجيم مثلاً خادمه اسمه طمائيل وخاتمة المربع التالى (٣٨).

خاتم حرف الجيم				
٥	٢١	٥	١٢	
١٦	١١	٦	٢	
١٠	١٣	٢٣	٣	
١٢	٨	٩	١٤	

وترتبط الحروف وبالتالى قيمها العددية بأسماء الله الحسنى؛ ومن ثم «فهى مرتبطة بالاعتبارات العلوية. فحرف الدال مثلا له من الأعداد أربعة، فمن أقام شكلاً ضرب ٤ فى ٤ ووضع فية نسبة عددية فى يوم الاثنين يوم ولد النبى صلى الله عليه وسلم ويوم بعثه ويوم وفاته... وظهر هذا الحرف الكريم فى اسمه تعالى «الدائم» خصوصاً وفى اسمه «الودود»... وهو يشير إلى الدوام آخر المنتهى ... لأن له الديمومة أولاً وآخراً... والبقاء... فحرف الدال له من الأسرار الديمومة والبقاء»(٣٩).

ولكل اسم من أسماء الله الحسنى «خادم» و «خاتم» أيضاً. ولابد للشخص أن يتلو تعويذة معينة وعندما يريد شيئاً معيناً عليه أن يختار الاسم الذى تحقق التلاوة المسجلة الخاصة به القصد المرغوب الذى يرتبط بالاسم، بمعنى أن كل اسم يحقق قصداً معيناً. ويحمل الخاتم ويحتفظ به كتعويذة. والمثال على ذلك الاسمان الشريفان الآتيان (الظاهر والباطن)، ويربطهما البونى معاً للارتباط الوثيق بينهما فى معانيهما من حيث العبادة والمعرفة وغيرهما. والوفقان الشريفان أو الخاتمان هما(٤٠):

ال	ظا	هـ	ر
٦	١٩٩	٣٢	٩٠٠
١٩٨	٣	٤٣	٣٣
٩٢	٣٤	١٩٧	٤

ال	با	ط	ن
١٠	٤٩	٣٢	٢
٤٨	٧	٥	٣٣
٤	٣٤	٤٧	٨

والخدام «للظاهر» اسمه «عهتيائيل وهو يكشف عن الغيوب» مثلا (٤١).

- ٦ -

فى الواقع، إن هذا الاندماج والاعتقاد فى إضفاء القدرة للكواكب والأجرام على التدخل فى حياة البشر مصدره الأسطورة والدين. فمنذ فجر التاريخ، أضفى المصرى على معبوداته صفاته وعواطفه الإنسانية. «فالإله» «مين» قد صور بصورة إنسان ، و «الإلة» «أتوم» «رب عين شمس». وكانت الآلهة تمثل «بصور تدفق مع واقعية المصرى، ومن ثم كان يرسم الإله برأس حيوان وجسم إنسان، أو بأى جزء من الحيوان يشير إلى أصل معبوده أو أية إشارة تميز كنهه». «وكان لكل بلدة إلهها المحلى الخاص بها،وهذه الآلهة المحلية كانت الأساس للديانة المصرية، وقد بقيت تعبد حتى نهاية عهد الفراعنة فى مصر». و«كانت تختص بوظائف معلومة تقوم بها وحدها فى كل أنحاء مصر،فمثلا نجد الإله «خنوم» كان يعد الإله الصانع للفخار والصانع للإنسان بعجلته، وكذلك الإلهة «حكت» زوجه، فقد كانت مختصه بالولادة، والإله «أنوبيس» كان مختصاً بالتحنيط فى كل عصور التاريخ المصرى، هذا مع احتفاظ كل من هذه الآلهة بصفته المحلية» (٤٢) وإلى جانب هذه الآلهة المحلية، كانت الآلهة العالمية، أى التى كانت تمثل القوى الطبيعية «فإن قوى الطبيعة العالمية قد قامت بدور مهم فى معتقدات المصريين فى كل عصور التاريخ المصرى، ولابد أن هذه الآلهة كانت تعبد منذ الأزل بصفة عامة.. وقد بدت لنا الآلهة العالمية إما فى صورة إنسانية أوصورة حيوانية. فقد ظهر إله الشمس فى صورة إنسان برأس صقر، كما مثلت آلهة السماء «نوت» فى صورة بقرة... إن إدخال الآلهة العالمية المصرية قد ساعد على تعميم الصبغة العالمية للإله عند المصريين عامة، وذلك أن الآلهة العالمية كانت فى بادئ أمرها آلهة محلية.. وقد ساعد ذلك فيما بعد على جعل أى إله محلى قوى السلطان سياسياً - إلهاً عالمياً، وذلك باستحواذه على صفات الإله العالمى بما لمدينته من قوة سياسية ومكانة حربية (٤٣).

وإذا كانت هذه الآلهة المحلية والعالمية تشير إلى ذلك الاندماج الشديد وتؤكد حقيقة ذلك الاعتقاد منذ فجر التاريخ فى مصر، وكذلك أساطير إله الشمس العالمى «رع» أو «أتوم» التى كانت تدور حول أصل العالم وتكوينه، والتى كانت نشأتها فى مدينة عين شمس، فإن أسطورة أوزوريس هى المثال النموذجى لذلك «فقد مثلت هذه القصة فى فجر التاريخ البشرى، واتخذها الشعب المصرى نبراساً يستنير بها فى كل معاملاته الاجتماعية والدينية حتى نهاية العهد الرومانى.

والواقع أن هذه القصة الإنسانية قد لاقت مكاناً رحباً فى قلوب بنى الإنسان لدرجة لم يكن لها مثيل من قبل ولا من بعد، وذلك لأنها من صميم الحياة الإنسانية التى تتمثل أمام أعين الشعب كل يوم... وقد جذبت إليها عواطف الشعب المصرى، لأنها تمثل انتصار الحياة الأسرية، وولاء الزوجة لزوجها، والحنو الأمومى، والتقى البنوى...، (٤٤) وأبطال هذه الأسطورة هم: إيزوريس، وإيزيس، وست، ونفتيس، وحورس.

ومن ناحية أخرى، إن أساطير السومـاريين والبـابليين والكنعانيين والآشوريين قد انتقلت إلى بلاد العرب عن طريق اليهود بعد الأربعة قرون أو أكثر من الأسر البابلى، حيث نقلوا معظم آلهة الرافدين معهم إلى فلسطين وعلى رأسها الإله الجبار «إيل»، وأتباعه من الآلهة التابعة، والذى ينتسب إليه عزرا إيل وميكائيل وإسراف إيل وغيرهم وأضافوا إليها عدداً من الآلهة المصرية القديمة فى مراحل تاريخهم التالى (٤٥) فقد كانت أجرام السماء وأفلاكها وعلى رأسها الأجرام والكواكب السبعة: عطارد، الزهرة، المريخ، المشترى، زحل، الشمس، القمر، هى المعبودات عند الرافدين بوجه عام، والبابليين بوجه خاص. وتسرد الأساطير قصص نزول الآلهة (الكواكب) إلى الأرض للتدخل لتنظيم الحياة. وكان لعبادة كوكب الزهرة خاصة مكان ومكانة، وأثر بعيد عبر الزمان والمكان. فالملحمة السومرية «هبوط إنيانا (الزهرة) إلى العالم السفلى»، التى أعاد البابليون صياغتها فى ملحمة «هبوط عشتار (الزهرة) إلى العالم السفلى»، تسرد قصة إلهة الخصب لتغير دورة الحياة النباتية ما بين خصب التربة والجدب حسب تنوع الفصول؛ نظراً لأن إخصاب التربة هو عبارة عن نوع من الميلاد المتجدد للمحصول (٤٦) ونجد دلالات لهذه الملحمة كذلك فى ملحمة جلجامش .

وفى عصور ما قبل الإسلام، كان لكوكب الزهرة مكانة فى الأسطورة والدين فى شبة الجزيرة العربية، كانت الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة هى رموز لكوكب الزهرة وحده دون أى معبود آخر من أجرام الفضاء. فالزهرة هى إلهة الأرض والخصب (أى مناة - نجمة المساء)، والمحارب أو إله الحرب والقتال (أى العزى - نجمة الصباح)، وإله الحب والجمال والطرب (اللات - كوكب الحسن) (٤٧).

هكذا فالأسطورة إذا كانت وسيلة الشعوب القديمة، أو العقل الفطرى حسب تعبير ليفى ستروس، لتفسير العالم، فهى تؤكد ما ذكر فيما سبق عن اندماج العالم السماوى والعالم الدنيوى معاً فى نسق واحد متكامل وإمكانية الكائنات السماوية على التدخل فى حياة الفرد. وما دام الأمر كذلك، فمن الطبيعى ومن المنطقى أن يستعان بهذه الكائنات فى تحقيق رغبات ضرورية يرى الشخص أنه من الضرورى اللجوء إليها.

إن تأثير الأسطورة لم يكن بعيداً عن المجتمع المصرى منذ أقدم العصور وخلال العصور القديمة، وهذه حقيقة لا تحتاج إلى دليل. والدليل المؤكد على أنه تأثر بالأساطير الوافدة إليه من الرافدين والشرق هو المفردات التى تضمنتها التعويذة.

وهى مفردات كما ذكر من قبل سومرية وآشورية وكنعانية وغيرها، وإن كان هذا كله لا ينفى حقيقة الأساطير المصرية وأهميتها والتى مصرت تلك الأساطير الوافدة وهذه العملية (التمصير) خاصية أساسية للثقافة المصرية عبر العصور خضعت لها جميع العناصر الوافدة.

إن أسماء الكائنات السماوية غريبة عن الأشخاص الذين يلجأون إلى الساحر، ولا توجد لها دلالة أو معنى فى معجمهم، وبالتالى لا يضبطها هذا المعجم على الإطلاق، فهم على غير وعى بدلالاتها بالنسبة للغات التى تنتمى إليها وبالنسبة للجماعات التى تمتلكها. ومن المحتمل أن ينطبق هذا على الساحر نفسه. إن غرابة هذه الأسماء فضلا عن كونها أسماء كائنات سماوية لها أثر نفسى فى هؤلاء الأشخاص الذين يعتقدون فيها وفى قدرتها على التدخل فى حياتهم والتأثير فيها إيجابياً أو سلبياً. هذا الأثر هو الخوف والرهبة اللذان يتمثلان بوضوح فى خضوع الأفراد لأوامرهم التى ينقلها إليهم الساحر، والحرص الشديد على تنفيذها. ويدعم هذا الأثر النفسى توزيع الأسماء داخل البناء الظاهر للنص التعويذة. فإذا نظرنا إلى النص التالى، مثال (رقم ١) يتبين لنا تكرار الاسم على مستويات النص الأفقية التى تحمل أسماء الكائنات السماوية، والتى يطلب منهم تنفيذ أوامرهم.

النص رقم (١) بِنيَّة محبة

توكلوا يا خدام هذه الأحرف النارية بجلب وتهييج كذا وكذا الآن الوحا العجل الساعة.

	فثذ		فثذ		فثذ		فثذ	
فثذ								اهطم
		٤		٩		٢		
فثذ								اهطم
		٣		٥		٧		
فثذ								اهطم
		٨		١		٦		
فثذ								اهطم
	اهطم		اهطم		اهطم		اهطم	

ومن ناحية أخرى، عند النظر إلى تعلق هذه الأسماء مع مفردات النص الأخرى نجد أنها لا تكتسب سمات أو دلالات جديدة (سواء للقارئ أو للشخص الذى يلجأ إلى الساحر بل وربما للساحر نفسه الذى يصوغها باعتبارها مأثورة شعبية قديمة تعلمها من شخص آخر) وهذا من المؤكد يضيف غموضاً على غموض الأسماء وبقية مفردات النص التعويذة وعلى ذلك يحقق هذا الغموض وظيفة التعويذة، ما دام السحر يتعلق بقوى ما وراء الطبيعة أصلاً ومن طبيعتها الغموض سواء بالنسبة لماهيتها أو طريقة أفعالها أو علاقتها بالإنسان وتدخلها فى حياته.

هكذا فالتكرار والتعلق والمتتاليات فى البناء الظاهر للنص التعويذة تساعد جميعها على إشاعة الغموض الذى هو من طبيعة هذا النص، وبالتالى تدعيم الغموض مما يترتب على ذلك ضمان حدوث الأثر النفسى فى الأشخاص، والنظر إلى النص التعويذة على أنه يحمل قوة لها تأثير فى حياة الأشخاص.

ويقوم الساحر بتوظيف ماهر لأسماء الكائنات السماوية توظيفاً يتفق وماهية النص التعويذة. وقد يكون هذا النص من المأثورات الشعبية ويعيد الساحر صياغته وتكراره، وقد يكون على غير علم، وهو فى الغالب كذلك، بمدلولات الأسماء والتوزيع التكرارى لمفردات النص. ومع ذلك فإن إعادة صياغته على هذا النحو، إن لم يكن فيه تجديد وابتكار، يكشف لنا عن الكيفية التى بمقتضاها توظف هذه الأسماء وغيرها من المفردات المكونة للنص وفقاً لخصوصيته، فما هى هذه الخصوصية؟

من الواضح أن للنص التعويذة خصوصية ينفرد ويتميز بها عن نصوص أخرى مثل القصة أو الرواية أو الأسطورة أو النصوص الفنية، فهذا النص خطاب خال من السرد والوصف تماماً، ويفتقد وظيفة نقل المعلومات إلى الأفراد. فهو يشمل الأمر الموجه إلى الكائنات السماوية، وإن كان يتلوه الساحر كذلك أثناء إجراء الطقس السحرى ويوجهه إليها. ويشمل كذلك أسماءها واسم الطالب واسم والدته واسم الشخص الذى سيقع عليه الفعل المرغوب فيه واسم والدته، على أن تتكرر كتابة الأمر فى الجهات الأربع حول ما يشبه المربع الذى يشمل أسماء الكائنات السماوية والمكونات الأخرى للنص كما هو واضح من النص رقم (١) والنص رقم (٢)

النص رقم (٢)

باب محبة

توكلوا بجلب وتهييج فلان بن فلانة إلى محبة فلانة بنت فلانة الوحا العجل الساعة

أجب يا بيكل وأنت يا بيكال

أجب يا بيكل وأنت يا بيكال

<table>
<tr><td>بيكل
بيكال</td><td>ديكل
ديكال</td><td>عيكال
عيكال</td><td>ايكل
ايكال</td></tr>
<tr><td>ديكل
ديكال</td><td>عيكل
عيكال</td><td>ايكل
ايكال</td><td>بيكل
بيكال</td></tr>
<tr><td>عيكل
عيكال</td><td>ايكل
ايكال</td><td>بيكل
بيكال</td><td>ديكل
ديكال</td></tr>
<tr><td>ايكل
ايكال</td><td>بيكل
بيكال</td><td>ديكل
ديكال</td><td>عيكل
عيكال</td></tr>
</table>

أجب يا بيكل وأنت يا بيكال

ومن ناحية أخرى يتميز النص بالغموض، وهى خاصيته الأساسية، وذلك باعتباره تعويذة لابد وأن تتميز بالغموض تبعاً لغموض طبيعة الكائنات السماوية فوق الطبيعية التى هى علة نشأة التعويذة ووجودها واستمرارها تبعاً للاعتقاد والمعرفة الخاصة بوجود الإنسان وعالمه والأرواح وعالمها والعلاقة بينهما، تلك المعرفة المتحققة فى أذهان الأفراد. بل إن خاصية الغموض هذه تعمل من ناحية أخرى على استمرار الاعتقاد ذاته، إذ إن الشكل الخارجى والجسد أو النسيج المادى الواضح للنص اللذين لا يعى على الإطلاق أى فرد من أفراد جماعة المعتقدين فيه شيئاً منهما، لغموضهما يعملان على تقوية الاعتقاد فى صحته وصدقه كأداة لتحقيق الرغبات والحاجات، وفى ذلك أيضاً تأكيد لبراعة الساحر والإعلان عن قدراته فوق الطبيعية، مما يترتب عليه المزيد من المترددين عليه.. وهذا بالطبع أمرمهم بالنسبة له.

- ٨ -

لقد ذكر فيما سبق أن الشخص الذى يلجأ إلى الساحر، وربما الساحر نفسه، يصعب عليه تماماً الوصول إلى معنى النص التعويذة السحرية، ويستحيل عليه فهمه ومع ذلك، كما ذكر فيما سبق، فإنه لا يعتبر نصاً مغلقاً بالنسبةللباحث الذى يحاول الكشف عن بنائه الظاهر أى عناصره المكونة له ودلالاتها، باعتبار هذه العناصر علامات أو رموزاً، وتوزيعها. والعلاقات القائمة بينها وبالتالى تنظيمها ووظيفة النص.

فالنص يتضمن الاعتقاد فى الكائنات السماوية وقدرتها على التدخل فى حياة الأفراد. وعلى ضوء هذا الاعتقاد يمكن بسهولة فهم النص التعويذة السحرية وتفسيره وتأويله، إذ إن الفهم والتفسير والتأويل لا يتحققون إلا بوجود التماسك والانسجام بين المفردات المتوالية فى النص، وذلك لأن دلالته ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنائه الظاهر، وأن هذا البناء يرتبط هو الآخر ارتباطاً وثيقاً كذلك بمدى تماسك النص والانسجام بين مفرداته.

فأساس النص التعويذة السحرية هو أسماء الكائنات السماوية واسم الشخص واسم والدته، وتتوزع وتتكرر بطريقة معينة مكونة لذلك النص، بحيث يحوى ويحتضن اسم الكائن السماوى الاسمين الآخرين. ويظهر هذا الاحتواء والاحتضان فى نموذجين، وفى جميع النماذج (ومنها خواتم الآيات القرآنية) يكتب القصد حول الخاتم كما أشير إلى ذلك فيما سبق. النموذج الأول: الاسم ويحوى الأسماء الأخرى [انظر النص رقم (٢)].

والنموذج الثانى: الأعداد والحروف وتوزيعها حيث تحسب القيمة العددية للحروف التى تؤلف اسم الشخص واسم أمه. انظر على سبيل المثال النص (رقم ٣) التالى:

النص رقم (٣)

٣م ١١١١٩/١١١/٩+ ١١٩ ١١١ ء ١١١٩٩/٩١١١/م٤٦

٧٩١١١١١ + ٩٩١ ١١١٦/٦١١١ط ٣١١٠٩١ط ٩١١هم ٩٦٠٠٠٠

١١ ١١ ٩هـ ٩ ء

١١٦١١ ٩٨٩٩ ٦١١١ هـ ١١١ ١١١ م ع ٦/٧١ ط ١١٩ ١١م

هكذا تظهر دلالة النص التعويذة أولاً عن طريق النظر إليه على ضوء الاحتواء والاحتضان، وكذلك توزيع عناصر الأساس فى صياغته، وثانياً عن طريق المعرفة بالاعتقاد ذاته والقصد من صياغته ووظيفته باعتبارها شفرات مساعدة. فالنص قابل للتفسير والتأويل وبذلك فقد أزالت هذه النظرة تماماً التفكك السطحى الظاهر الذى يبدو على النص التعويذة السحرية ويجعله يبدو للنظرة غير المتعمقة وكأنه غير قابل للتفسير، فالنص التعويذة إذاً منسق ومتلائم مع الاعتقاد فى السحر وطقوسه.

من ناحية أخرى، إن الأساس الضمنى (الاحتواء والاحتضان الكلى لاسم الشخص واسم والدته) فى النماذج الثلاثة هو علامة لها دلالتها على وعى المتلقى، وهو الكائن السماوى كما يقرر ذلك الاعتقاد ويؤكده لهذه الدلالة، وبالتالى تكون الاستجابة هى تنفيذ ما يطلب منه (وهو اعتقاد متحقق فى أذهان الأفراد نابع من الاعتقاد فى الكائنات السماوية ومرتبط به) يعنى ذلك أن هذا النص هو عملية اتصال رمزية فالمتلقى وهو الكائن السماوى يتلقى رسالة، ويفسرها اعتماداً على وعيه بالدور الذى التصق به فى الأصل وعرف به، وإن كانت هذه المعرفة وهذا الوعى هما فى حقيقتهما فى أذهان الأفراد، وبالتالى فهما فى حقيقتهما يعنيان عملية إسقاط، وذلك لأن المتلقى هو مستقبل متخيل. والمثال على ذلك بعض الأسماء: أنوح، أيانوح، أنطوشى،، ياليش،شكيخا، اللاجوج،شمرول الطيار، طارش (ملك العار). وإذا كان المتلقى غير مدرك بسبب ماهية وجوده غير المتحقق مادياً فى عالم المرسل، فإن الاعتقاد يؤكد هذا الوجود غير المرئى، ويؤكد حقيقة دوره وأدائه، والدليل على ذلك أنه إذا حدث ولم تتحقق حاجة الشخص ورغبته، فهو يعزى الفشل إلى خطأ فى عملية الإرسال أو عدم كفاءة الساحر لصغر سنه مثلاً أو غير ذلك، فتحقيق طلب الشخص الذى يلجأ إلى الساحر لصياغة النص التعويذة السحرية هو التعبير عن استجابة المتلقى، الكائن السماوى، أو بتعبير أخر هو الدلالة على أثر الرسالة عليه. ومن ثم فأثر الرسالة عليه منعدم تماماً لانعدام وجوده المادى. وذلك على العكس تماماً فى حالة تحليل النصوص الأدبية والفنية التى يكون للشخص المتلقى وجود مادى مباشر يحقق بلا شك إمكانية رصد ما يحدث فيه من تأثير واستجابة تجاهها.

هكذا فطبيعة النص التعويذة السحرية تلزم التغاضى عن بعض جوانب المتلقى الكائن السماوى (إن لم يكن جميعها).

- ٩ -

والآن نتساءل: إذا كان النص التعويذة السحرية بناءً ظاهراً وواضحاً، فهل يتضمن بناءً ضمنياً كامناً، وهل لهذا البناءجذور وأصول تاريخية بحيث تكون هذه النصوص، بل وغيرها من رموز وعلامات المعتقدات ـ تعبيراً عن الاستمرار الثقافى فى المجتمع المصرى؟

إن البناء المقصود هو بناء دينى ثقافى جوهره مبدأ الخلود، بمعنى بناء من المعتقدات الدينية، انسلخت عنها عناصر ثقافية، [أفضت إلى الممارسات السحرية الواقعية التى منها التعويذة].

يكشف فحص نصوص أحمد فخرى جميعها عن هذا البناء الكامن وراء البناء الظاهر الذى عن طريقه يمكن التعرف

عليـه. وهذا البناء هو نفسه الكامن في نصوص التعـاويذ المصرية، سواء كانت في العصور القديمة أو عبر العصور وحتى الآن، بل وهو كذلك كامن وراء الظاهر من الخطابات الموجهـة إلى الأولياء والقديسين وإلى الموتى. فدلالات أو مضامين الأشياء السحرية التى كان المصريون القدماء وعبر العصور ـ بل وينطبق هذا كذلك على التعاويذ التى تكتب فى الوقت الراهن، يتخذونها وسائل لتحقيق القصد منها ـ هى المضامين والدلالات نفسها التى تتضمنها التعاويذ التى جمعها أحمد فخرى، والتى لا تزال توجد حتى الآن فى مجتمعات محلية فى الفيوم وقرى بنى سويف،وذلك على الرغم من الاختلافات القائمة بينها، وهى اختلافات تتعلق بالمفردات وذلك أمر منطقى وطبيعى تبعاً لاختلاف أسماء الآلهة والكائنات السماوية تبعاً للأصل الدينى الذى تعتمد عليه وترتبط به التعويذة السحرية ـ والمثال على ذلك التعاويذ التى تتلى فى مراحل الحمل والوضع والرضاعة وتربية الأطفال : «تعويذة إيزيس»، «تعويذة حورس»، تعويذه حاتحور ربة دندرة وهى تعويذة للإسراع بالوضع، «تعاويذ الأهرام» (٤٨) ونص تعويذة إيزيس للتعجيل بالوضع هو: «أى رع أتون»، أيتها الآلهة التى فى السماء، وتلك التى فى عالم الغيب، أى مجلس الآلهة الذى يقضى فى هذه الأرض قاطبة، ومجلس الآلهة الذين فى قصر عين شمس والذين فى أوسيم، تعالوا، إن إيزيس تعانى من (آلام فى) ظهرها، إنها حامل وقد اكتملت شهورها، طبقاً لعدد أشهر الحمل، فى ابنها حورس، حامى أبيه. وإذا ما قضت وقتها دون أن تضع، فستقفون مذهولين يا أعضاء التاسوع، لأنه لن تبقى هناك سماء، ولن تبقى أرض (أى أن العالم سينهار) ،ولن تكون هناك خمسة أيام نسىء (الزمن سينتهى)، ولن تقدم قرابين لآلهة عين شمس، ستقع مصائب فى سماء الجنوب، وستحدث كوارث فى سماء الشمال، ولن تبقى أرض، وسيعلوا العويل فى الهيكل، لن تشرق الشمس (شو)، ولن يفيض النيل كما ينبغى أن يفيض فى موعده. لست أنا من يقول هذا، ولست أنا من يردد هذا، (بل) إنها إيزيس هى التى تقول هذا وتردده لكم، لأن الوقت يمر دون أن يولد طفلها، حورس حامى أبيه، حذارى عندما تلد... فلانة بنت فلان، (٤٩) وعادة تتلى هذه التعويذة «عندما تصل المعاناة من آلام الوضع أقصى مداها، ويصير القلق لا يطاق، وتتعلق حياة الأم بخيط واه فلا مفر من اللجوء إلى تهديد الآلهة ذاتها، كما فعلت إيزيس من قبل». (٥٠)والأمر الذى يثير الانتباه هو أن نصوص تعاويذ أحمد فخرى تتضمن هى الأخرى تهديداً للكائنات السماوية عندما يبدأ الساحر فى قراءة التعويذة وحتى تستجيب لتنفيذ ما يطلب ، كما ذكر فيما سبق.

وبناء على كل هذا تؤلف كل من التعويذة، والخطابات التى كانت ترسل إلى الآلهة وغيرها التى ترسل إلى الموتى والتى ترسل حتى الآن إلى الأولياء [انظر الملحق رقم (١) رقم (٢)] واستخدام بعض الآيات القرآنية كتعاويذ، فئة نصية واحدة، وأن هذه الأشكال الخمسة هى عبارة عن صور لبناء خطى واحد كامن خلفها جميعاً. ومن الواضح أن هذا البناء لازمنى، وأن هذه الأشكال تتغير بعض عناصرها وتتشكل وفقاً للتغير أو المستحدثات التى تظهر على نسق المعتقدات.

فمن الواضح أن الاعتقاد والقصد والبناء الظاهرى والبناء المنطقى الخفى الكامن متماثلة جميعها. وهذا ما يدل بل ويؤكد الاستمرار الثقافى فى نسق المعتقدات فى الثقافة المصرية منذ أقدم العصور. يؤكد هذا ويدعمه الدين الواقعى (أى الممارسات التى تمارس فى مناسبات معينة بالذات مثل ما يحدث فى الموالد وعند أضرحةالأولياء...)؛ إذ إنه يحمل عناصر ترجع إلى تلك العصور، وهو ما تؤكده الأصول الأولى للمعتقدات السحرية فى مجتمعنا المصرى منذ عصور ما قبل التاريخ ـ كما أشير إلى ذلك فى صفحات سابقة «فإن ذلك الدين الواقعى يحيل الدلالات التى ترجع إلى تلك العصور الأولى، وحتى فى الفترات العظيمة من التقدم العقلى»(٥١) وبالطبع فقد كان رجل الدين يوظف السحر لأغراض الدين الذى كان الهدف الأساسى لممارسيه ومعتنقية هو العمل على أن تحقق الآلهة الأغراض والأمانى التى يرغبون فيها(٥٢)، وبالطبع أيضاً يكون كثير من هذا الدين الواقعى بعيداً عن الدين المسيحى والدين الإسلامى.

ومن ناحية أخرى، تذكر بعض التعاويذ التى جمعها أحمد فخرى، أن بعضها يكتب على قطعة من إناء من الفخار النى (شقفة نية) ثم توضع فى النار، وفى مصر القديمة كانت التعاويذ والخطابات إلى الآلهة والموتى تكتب على وعاء أجوف اسطونى الشكل مصنوع من الفخار.

من كل ما سبق يتبين لنا، أن النص التعويذة هو أداة مادية من أدوات الاتصال التى تشتمل عليها الثقافة المصرية، وهى أداة تجعل الشخص فى علاقة دائمة بالكائنات السماوية التى يعتقد فى حمايتها له وتحقيقها لرغباته، وهذه النصوص تعكس أولاً، تقابلا ما بين عالم دنيوى حقيقى واضح ومنتظم وعالم

سماوى غامض وغير منتظم يخضع لأوامر الساحر، وتعكس ثانياً، نوعاً من العلاقات الثنائية بين شخص وآخر تقوم بينهما إما علاقة عداوة وتنافس وصراع يرغب أحدهما فى إلحاق الضرر بالأخر أو القضاء عليه، وإما محبة وود يريد أحدهما (رجل أو امرأة) استمرار العلاقة وتدعيمها على الدوام، وتعكس ثالثاً، رغبة شخص فى تكوين علاقة جديدة بشخص آخر، وفى غالبية الحالات تكون إمرأة أو فتاة.

إن محتوى أو مضمون هذا النص التعويذة لا يعتبر بأى حال من الأحوال محتوى فردياً، وإنما هو محتوى جماعى، يعنى أنه معتقدات جماعة، ومن ثم فإن صياغته وتشكيله ببراعة الساحر وإمكاناته لا يحمل على الإطلاق خصوصية هذا الساحر، وإن كان يحمل بالطبع معتقداته فيما يمارسه (ونحن هنا لا نجادل فى صدقه) وهى بلا شك ثقافية، أى ثقافة المجتمع. صحيح أن البونى فى كتابه (المشار إليه) قد تناول التعاويذ وغيرها بالتفصيل والشرح والتفسير، ولكن هذا النسق من الاعتقاد هو نسق ثقافى نابع من الحياة الاجتماعية، وليس من إبداع أو ابتكار البونى.

وهكذا فإن النص التعويذة مغاير للرواية أو القصة أو ما يماثلهما من إبداعات الفنان الفرد الذى يحمل محتوى الشكل لمنتجاته رؤيته للكون والحياة واختياراته، وغير ذلك من عناصر، أى خصوصيته الشخصية بمختلف أبعادها.

والسؤال،ما أسباب هذا الاستمرار الثقافى عبر عصور تمتد آلاف السنين؟ هل يعود للعزلة الجغرافية لكثير من المجتمعات المحلية مثل النوبة والواحات والفيوم وغيرها من قرى الأقاليم التى تقع على حدود وادى النيل؛ تلك العزلة الجغرافية التى أدت إلى العزلة الاجتماعية. هل يرجع ذلك إلى خصائص البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى والثقافة المصرية التى تتضمن عناصر قوية للاعتداد بالذات الثقافية والهوية الاجتماعية؟ هل يرجع ذلك إلى نظم التعليم خلال العصور التاريخية، حيث كان هناك تعليم دينى وآخر لعامة الشعب وثالث لأبناء الطبقات العليا والصفوات؟ هل يرجع إلى بناء السلطة والقوة الرسمية والتنظيم السياسى اللارسمى على مستوى المجتمعات المحلية؟

والأمر الذى يجب الإشارة إليه هو أن من بين (المثقفين) المصريين من يسود بينهم هذا الاعتقاد، ومما لا شك. فيه أن هذا أحد العوامل القوية للاستمرار الثقافى، وإننى أؤكد أن هذا، الاستمرار الثقافى يرجع إلى كل هذه الأسباب وقد تكون هناك أسباب أخرى.

ملحق رقم (١)

خطابات ديموطيقية إلى آلهة

من العصر المتأخر إلى العصر الرومانى*

[هذه الخطابات كتبت على: ورق البردى، قماش الكتان، لوحات خشبية، جرار فخارية.]

الخطاب الأول: بردية متحف القاهرة ٣١٠٤٥

١- أنا اشكو اليوم فى حضرة «سيرابيس» (الإله) إحمين انتقم لى منه حتى

٢- تتبعك آلهة الأرض دعنى أرى الانتقام فيه.

٣- ذلك الذى رميتنى عند يديه، ألا وهو رئيس...

٤- أنا فى عوز «إحمينى» ذلك الذى يشتكى

٥ - رئيسه، احمه فوراً. احمنى دعنى أرى الانتقام فيه.

[شكوى ضد رئيس العمل]

الخطاب الثانى: جرة متحف برلين ٦٦/٥

١ - السلام إلى «جد - باستت - ايوف - عنخ» (والد مرسل الخطاب) ابن «بادى - ايست» فى حضرة «تحوتى» (الإله)

٢ - وإلى «عـر - حب - إر - من» (والدة مـرسل الخطاب) ابنة«جد - حر» فى حضرة تحوتى

٣ - «عنخ حب» ابن «جد - باستت - ايوف - عنخ» (مرسل الخطاب)و .

٤ - و «تا - دى - أوزيريس» (زوجة مرسل الخطاب) خادمة الأيبيس (طيور أبو منجل) فى قرية «با - بوى - شح».

٥ - يتوسلون (أويشكون) فى حضرة تحوتى

٦ - بسبب«عـشـا - ايخى» ابن «باى - ان - تاو - عـوى - خنسو»

٧ - فقد سرق بيوتاً أمام (أو بشهادة) «إيبى».

٨ - وقد سرق بيتى (بعد القفز من) سطح «بارمى» (البيت المجاور).

٩ - وقد نهب الدور الأرضى والعلوى.

١٠ - عاقبه طبقاً «لذلك فلديك».

١١ - القرارات. الدعاء والتبريكات إلى «عنخ - حب» - «ابن» جد - باستت - ايوف - عنخ»

١٢ - تظل باقية فى حضرة تحوتى كل يوم.

الخطاب الثالث: بردية كار لسبرج ٦٧ بمعهد كارستن نيبور لدراسات الشرق الأد نى القديم بجامعة كوبنهاجن

١ - (أول سطر بالبردية مفقود)

٢ - حدث أنها كانت [.......] وأتوسل

٣ - أن تفصل فى الأمر بقرار. وأتوسل أن تنتقم لى. مصيبة

٤ - فى الليل وكارثة فى النهار وشكوى فى كل ساعة وفى كل وقت

٥ - وأثناء إقامة الصلاة وتقديم القرابين. والدعوةبالانتقام

٦ - فى وقت التقدمة. غم بسبب «تا - شرت - إيزيس» ابنة حور.

٧ - فقد حنثت اليمين لإثارة الفتن [.....] عقوبة. لهذا فأنا أوجه

٨ - هذه المذكرة حتى تعطينى حقى وتفصل فى الأمر بقرار

٩ - بسرعة. لا ينبغى أن تتردد فى وضع

١٠- الأمراض فى عظامها وفى أعضاء جسمها

١١ - بالليل والنهار.

١٢- كتبه فى العام ٢٥ من أبيب، اليوم الـ ١٢ من حكم قيصر أوغسطس.

١٣ - لعنةسوبك (التمساح) سيد مدينة «تبتينس».

١٤ - الإله العظيم سوف تلاحق أى إنسان على الأرض

١٥ - الذى يحاول إبعاد هذه المذكرة من قدس الأقداس ويحاول فتحها وإحراقها

١٦ - والذى يحاول [.....] [س (مجهول)] هو الذى كتبها.

الخطاب الثالث: خطاب نذرى، لوحةخشبية بمجموعة ميخائيليدس

١ - خطاب الخادم، والأب الإلهى والكاهن بمعبد آمون - رع، ملك الآلهة.

٢ - «أوسر- ور» بن «حورس» بن «أوسر- ور» أمام مولاه

٣ - الكاتب الملكى أمنحوتب بن حابو، الإله العظيم إذا ما حدث

٤ - أن «تاييه» ابنة

٥ - «بادى - آمون - سماتادى»قد أصبحت حاملاً فسوف أعطى امينه فضة، وهى ما تصنع ١٠ ستاتر، أى ١ مينه فضة مرة ثانية

٦ - وإذا حدث أنها وضعت الطفل فسوف

٧ - أعطى ١ مينه فضة، نصفها ٥ ستاتر، وهى مقدارها ١ ستاتربالكامل.

٨ - وبهذا يكون المبلغ الإجمالى ٢ مينه فضة «للأتعاب» فى اليوم الذى نذرت فيه هذا المبلغ على نفسى

٩ - يا سيدى العظيم

١٠ - ليتك تحيا دائمًا فى أعياد «السد» (عيد مصرى قديم).

١١ - أيها الكاتب العظيم، اسمع صوتى، فأنا

١٢ - خادمك ابن خادمك منذ البداية.

١٣ - لا تنس «أوسر- ور»

١٤ - بن حورس بن أوسر- ور منذ البداية، فأنا [......]

١٥ - كتبه فى العام الثالث من اليوم الثالث والعشرين لشهر برمهات.

فيما يلى ملخصات لبعض الخطابات

وثيقة (١): بردية المعهد الشرقى ١٩٤٢٢ بجامعة شيكاغو. شكوى إلى الإلة «تحوتى» من موظف بسبب فصله من عمله وسرقة نقوده بالإضافة إلى مواد تموينية وإساءة معاملته هو وخدمه من جانب رئيسه فى العمل الذى تجاوزت أخلاقياته السيئة إلى ارتكاب جريمة الاختلاس من المؤسسة التى يرأسها. يرجو مرسل الخطاب حمايته فقط من المجرم المذكور.

وثيقة (٢)بردية المتحف البريطانى ١٠٨٤٥

شكاوى إلى «هب» و «بك» و «ععنى» وآلهة أخرى من طفلين بسبب ظلم أبيهما الذى طردهما عقب وفاة أمهما التى تسبب فى موتها، وزواجه من أخرى ثم سوء معاملته لهما بضربهما حين يعودان ويقفان على باب بيته حيث تركهما بلا مأوى أو مأكل. يلتمس الطفلان لدى الآلهة المذكورة علاوة على مجمع الآلهة المصرية محاكمة الأب الجانى وبحمايتهما منه، ويطلب آلهة أخرى للشهادة فى أفعال الأب السيئة.

وثيقة (٣): قماش كتان بمجموعة ميخائيليديس.

شكوى إلى الإله «تحتوى» من رجل عجوز لشعوره بإيذاء وتهديد «روح شريرة» له فى حياته، واحتمال اضطهادها له بعد وفاته ومتابعتها له فى العالم الآخر، ورجاؤه بجلب «روح طيبة» وبحمايته وإبعاد ذلك الخطر عنه.

ملحق رقم (٢)

الخطابات القبطية

الخطاب الأول [بردية Strassburg, Ms Copte No 135

«شينته بن تانهوى هو ذلك الشخص الذى «أود أن يربط. كوينتوس، باتيلوس، كوس، ماكوس (٤ ملائكة!) اربطوا، وثبتوا اللحم (يقصد القضيب) «بتاع» شينته ابن تانهوى. بار، باره/ أباكنتور/ متالى (٤ملائكة!) اربطوا، وثبتوا اللحم (القضيب) «بتاع» شينته بن تانهوى حتى لا ينتصب، ولا يكون صلباً، ولا يستطيع أن يعطى المنى، أى الحيوانات المنوية.

ليت شينته ابن تانهوى يصبح ميتاً، ويرقد فى قبر، ويصبح مثل خرقه قديمة. أن يقع فى البراز. ألا يستطيع أن يمارس العملية الجنسية (مكتوبة باللغة العامية)، وألا يستطيع أن يفض بكارة سنيه ابنة مون هيا! هيا! بسرعة بسرعة!»

(نشره: Cram,Recucil ... Champollion, 5 + 1 F) .

الخطاب الثانى: [بردية ليشاشيف Pap.Lichacer]

«أيها الرب، إلهى الذى أنتظره، ذلك الذى يجلس على الميزان «بتاع» شاروبيم«بينما السيرافيم Seraphim يلتفون حوله، الذى صعد على الحيوانات الأربعة. ميخائيل، جبرائيل، يارئيس الملائكة، ياشاروبيم، وسيرافيم، وهيرابوئيل، وكوكوئيل، والذى يجلس على عرشه مع ابنه الحبيب، وكل الذين ذكروا، والمكان الذى وضعت فيه هذا الخطاب، والملاك «بتاع» الكنيسة...

ليتك تقضى على برستازيا وتدونتا وإيونيش بسرعة! أحسن! ليتك توقف حالهم كما أوقفوا معى.

ليتك تجلب عليهم السخط، سخطك وغضبك، والفقرالمهلك، كما محوت سوموورا وكومورا بسبب سخطك وغضبك

لينك تمحوه، ذلك الذى ارتكب هذا الاغتصاب (الجنسى)! اجلب عليهم عقوبة هنوخ.

كما دعا دم هابيل أخاه قابيل...

وهذا الدم سوف يدعو أيضاً، حتى تأخذ له حقه من أولئك الذين ارتكبوا هذا الاغتصاب.

إلهى، إلهى، هذا هو السيد أو الرب سابوات..

ليتك تثير حنقك عليهم، وتجعلهم يعيشون فى حالة ارتباك وقلق...

أنت يا من تحت يديه تخرج النفس، وكوّن الأرض...

ليتك بسرعة تدمر هؤلاء الأشخاص الذين ارتكبوا هذا الاغتصاب...

هيا أيها الرب ليتك تنتقم له بسرعة.

[ومكتوب على الصفحة الأخرى من البردية النص التالى] الشخص الذى يفتح البردية ويأخذها لنفسه دون مراعاة ماهو مكتوب عليها، ينبغى أن تضربه على رأسه... باسم السيد الرب +».

Turaje, Ashandlungen der Kaiserlicher Russischez Archaologischer Gesellschaft 8d Xvlll, 1907, 28 _ 32, O. von hemm MiscellerNor

الخطاب الثالث: بردية أكسفورد بودليان، Oxbard, Bodleiana م. س. قبطى C.(P)4 Ms. Copt.

«أنا يعقوب اليائس الفقير، أتوجه إليك وأتوسل، وأدعو،وأضع دعواتى وتوسلاتى أمام عرش الله، البانتوكراتور. انظر فى قضيتى وحقق طلبى، وانتقم من «ماريا» ابنة «تسيبل»، و «تاتورا» ابنة«تاشاى» و «أندرياس» بن مارتا بسرعة يا إلهى الوحيد الحق...

ذلك الذى يعرف المختبئ والمتنبأ به، اضرب واقض على تاتورا ابنة «تاشاى» وعلى أطفالها، وعلى ماريا ابنة تسيبل، وعلى أندرياس بن مارتا وعلى كل ذريتهم، وعلى يوحنا الكبير، وعلى ابنه؛ آمين. من خلال مرض عضال، وحالةغيظ وضيق،ووضعهم فى حالة من الآلام السيئة، وفى حالة عوز لاعلاج له.

أنا أتوسل إليك أيها الأب أنا أتوسل إليك أيها الابن، أنا أتوسل إليك أيها الروح القدس، الجوهر الواحد، الثالوث، البشارة الطيبة «بتاعة» رئيس الملائكة جابرئيل.

ليتك تنجزلى قضيتى، وتنتقم لى ضد تاتورا وأندرياس وماريا ابنة تسيبل وأطفالهم أصبهم بالعمى، اجلب لهم الآلام

ومرض اليرقان والحمى الساخنة والجنون والمرض والموت. أيها الأب اقض عليهم، أيها الابن اقض عليهم، أيها الإله الذى كان موجوداً قبل أن تخلق العالم... اضربهم بسرعة، بسرعة..

من الذى يجلس هنا شاروبيم، بينما يحيط به سيرافيم. اضرب ماريا ابنة سيبل وتاتورا ابنة تاشاى وأندرياس ابن مارتا، وأطفالهم بسرعة أولئك الذين يقفون أمامه بالآلاف وعشرات وعشرات الآلاف، والملائكة ورؤساء الملائكة والسادة والقوى العظيمة يدعون ويمدحون ويسبحون قائلين: كلمات سحرية: أيوس، أيوس، أيوس... إلخ... اقض على تاتورا وماريا، وعلى أطفالهم، وعلى أزواجهم من خلال غيظك العظيم، ومن خلال ألم لا علاج له لأنهم اغتصبونا بالكامل.

وأنت يا أيها الرب تعرف كل عمل أدوناى (رب اليهود) أيها الإلة، إلهى، ساباوت، اضرب تاتورا ابنة تسيبل، وأندرياس ابن مارتا، اضربهم بسرعة.

أيتها الحيوانات الأربعة التى تقف لدى الأب، الإله العظيم، اضربى تاتورا وأندرياس وماريا وأطفالهم وكل ما يخصهم.

باسم جسمه ودم يسوع المسيح، اضربهم، اضرب ماريا ابنة تسيبل وتاتورا ابنة تشاى وأندرياس ابن مارتا بسرعة.

أيها الـ ٢٤ الكبار الذين يجلسون فى حضرة الأب، اضربوا تاتورا وأندرياس وماريا، بسرعة.

يا يونس الذى أنقذ من بطن السمكة، اضرب تاتورا وأندرياس وماريا.

يا من أنقذ القديسين الثلاثة من النار، اضربوا تاتورا ابنة تشاى وماريا ابنة تسيبل وأندرياس ابن مارتا من خلال غيظ عظيم، ومن خلال التدمير العظيم.

يادانيال، يا من أنقذ من حفرة الأسد، اضرب ماريا وتاتورا وأندرياس من خلال الغيظ.

يا ميخائيل، اضربهم بسيفك النارى.

يا جبرئيل، اضربهم واقصمهم بسيفك النارى...

يا رافائيل، اضربهم بسيفك النارى...

ياراكوئيل، اضربهم بسيفك النارى...

يا سوريال، اضربهم بسيفك النارى...

يا رؤساء الملائكة الأربعةالذين يقفون أمام الله، اضربوهم بسيوفكم النارية، اضربوا ماريا وتاتورا وأندرياس؛ بسرعة، آمين....

أدوناى، إلهى، إلهى، إلهى، إلهى، إلهى يهوه (رب اليهود)، يهوه، يهوه، يهوه، ساباوت، إيمانويل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيل، إيمانويل، ميخائيل، جبرئيل، رافائيل، راكوئيل، سوريال، أنائيل، أنانئيل، الروح القدس.

يارب إبراهيم، يارب إسحق، يارب يعقوب، يارب الملائكة، يارب رؤساء الملائكة، يا إله شاروبيم، يا إله كل القوى.

يا من خلق السماوات والأرض، يا من خلق الشمس والقمر والنجوم، يامن خلق الإنسان على صورته، ولا شىء غيره، والذى يأخذ الحق لكل فرد، خذ لى أيضاً حقى أيها الرب، الإله الحق، يا من توجهت إليه. لقد رميت بهمومى عليك، أيها الرب، أيها الإلة، فقد قلت: ارموا بهمومكم على وسوف أطعمك؟ ،افرد، يدك القوية وذراعك العالية واضرب تاتورا ابنة تشاى وماريا ابنة تسيبل وأندرياس ابن مارتا وأطفالهم وكل ما يخصهم، آمين. بكل شكوى سيئة، وبكل ألم، وبكل عوز لا علاج له، أعطهم فى أيدى شيطان سىء الذى يعذبهم بالليل وبالنهار؛ آمين، آمين، آمين.

(هذه العلاقة مكررة كما وضح ٧ مرات)

(هذه العلاقة مكررة كما وضح ٧ مرات)

(نفس العلامة مكتوبة) // // // // // // //

(نفس العلامة مكتوبة) // // // // // // //

(نفس العلامة مكتوبة) // // // // // // //

(نفس العلامة مكتوبة) // // // // // // //

(نفس العلامة مكتوبة) // // // // // // //

يسوع المسيح

النشر: Cram, AJ (Agyptische Jeifschrift) 34, 1896, 85-89

الخطاب الرابع: (برديه برلين P. Berlin 10587)

أنا أتوسل إليك، لدى الاسم الحق رافائيل، أدوناى وساباوت، ابعث لى تيمو لوخوس الذى شرع التأديب بالضرب بالعصا، والذى ينكل بالعصا، وكذلك بالكذابين والذين يحلفون كذباً، وأن ينتقم لى منهم. هيا أتوسل إليك باسم الابن، الذى اسمه الحق هو ست، ست (٥٣) المسيح الحى، أن تنكل بهم أسوأ تنكيل. أولاً ينبغى أن تصيبهم بالعمى وأن تصيبهم بالجروح التى تقضى عليهم، وضربة قاضية لاشفاء منها، وجرح لا يمكن تنظيفه وعلاجه.

أتوسل لدى القوة العظيمة «بتاعة» أسماء، يهوه يهوه، ميخائيل

ابعث أوريل حتى ينتقم لى من أولئك الذين يحلفون كذباً، وأن يجلب له حشرة من السماء، حشرة لا تنام، وحنقاً لا يمكن محوه، وأن يبقى فى جسمه الذى يحلف باسمك كذباً.

ابعث لى بـ رافائيل بسيفه النارى، وأن يأمر تيمولوخوس أن يختبره بسرعة بطريقة شيطانية مع تشتيت قلبه وإصابته بالجنون.

أتوسل إليك بالسبعة حروف المقدسة (٥٤) أن تكشف عنه، اكشف عنه.

أتوسل إليك لدى السبعة الملائكة الذين يحيطون بعرش الأب والابن..

أستحلفك عند ذلك الذى أذكر اسمه، انتقم لى من أولئك الذين يحلفون باسمك كذبا. يهوه، يهوه، ست، ست (يكرر اسم ست أخى أوزيريس) سمرائيل، أدوناى.

ياكوكاى، باروخيا، شاركو كولو، انتقم لى من....، حينما تكون.... فى خشب مثل....، حتى ينقسم فى وسطه، وأراهم بسرعة.

يـ....، روميل، يونائيل، ماروئيل، سوئيل، يونوئيل، دور. إيل، ميخائيل، إيزوئيل،سونوئيل، بروميل، سانئيل، ماستل، ساخوئيل، سرائيل، سيريل، يونوئيل، ينوئيل، سارائيل، سوسائيل، لونوئيل، أولئك الذين يكونون ٢١ ملاكاً على الشمال، تعالوا جميعاً وخذوا لى حقى بسرعة من هؤلاء الأشخاص، الذين يقسمون باسمك كذّبا فى اغتصاب...

أيها الملاك «بتاع» زكريا، الذى جاء بكلمة الله، قال لى: ماذا ترى؟ أنا زكريا، فقال له: أنا أرى منجلاً طائراً، طوله عشرون Ellen وعرضه عشرة «Ellen». فقال لى: لا تعرف ماذا يكون ذلك؟ فقلت تلك هى اللعنة التى ستأتى على وجه الأرض كلها وعلى كل اللصوص الذين سوف يعاقبون لما هو مكتوب».

نشر فى: Akropp, Ausge Wahlte Koptische J cue-bertexte, Brussel 3 Bde/ 1930 -1951

الخطاب الخامس: بردية لندن London Ms Or. 6172

«أنا الفقيرة البائسة، أتوجه إليك وأتوسل إلى الرب، إله بانتوكراتور، أن يأخذ لى حقى من تنوتا Tnute، لأنها فصلت بينى وبين ابنى، حتى أنه يحتقرنى.

لا تنصت إليها يا الله، إذا ما توجهت إليك، اجعلها بدون أمل فى هذا العالم، واضرب جسمها (أى اقض عليها) واجعلها عاقراً، واجعل قدرتها على الإنجاب «تتآكل» بأن يأتى عفريت أو شيطان عليها ويودى بها عن طريق مرض عضال يعذب، وضيق مستمر اجلب لها حمى ساخنة و.... وحمى باردة، وشلل القلب، وهرش، اجلب لها الـ ١٢ .... وحشرة، يتدفق منها الدم كل يوم فى حياتها. اخطفها، لا يجوز لها أن تعيش، وأن تذهب إلى الجحيم، أوصلها إلى الموت.

ذلك الذى يجلس على ميزان شاروبيم وسيرافيم، حققا لى حقى من تنوتا. يا ميخائيل، حقق حقى من تنوتا، بسرعة.

يا أيها الـ ٢٤ الكبار، ويا أيها الأربعة الحيوانات التى تحمل عرش الأب خذوا لى حقى.

ذلك الذى يجلب الحق لأصحابه المغتصبين، اجلب لى حقى، بسرعة، بسرعة، بسرعة.

ملحوظة (يلى ذلك حروف وعلامات سحرية...)

نشر فى: Cram, CBM No 1223

الخطاب السادس: بردية كمبردج Combridge Univ. Press T.S. 12,207

ملحوظة: [خطاب عربى قبطى، كاتب الخطاب مسلم لا يتقن العربية تماماً، فكتب جزءاً من الخطاب بالعربية والجزء الأكبر منه بالقبطية. نستنتج من بداية الخطاب أن كاتبه كان مسلماً، فهو يبدأ خطابه أو سحره كالآتى.]

«بسم الله الرحمن الرحيم. اربط لسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع أن يتكلم كلمة واحدة.

اربط لسانه من جانب «شيد شار» ابنة السيدة.... من خلال قوة اسمك، آمين.

ياالله الذى «ربط» السماوات والذى «ربط» الأرض، ليته يربط فم غريب ولسان غريب ابن «ست الكل»، بحيث لا يستطيع تحريك شفتيه وبحيث لا ينطق بكلمة شريرة ضدى، .....؟ ابنة الأمه «تيدشير»، فى حضرة غريب ابن ست الكل.

يا الله الذى أرجع وأوقف الشمس فى أن تتقدم فى الغرب، والذى أوقف القمر (أى جعله ثابتاً)، والذى أوقف النجوم، والذى أوقف الرياح فى وسط السماء. الرب، الله،ليلتك توقف هذا.

ليتك تربط لسان وفم غريب ابن ست الكل، بحيث لا يستطيع أن يقول كلمة شريرة ضد تيدشير، ابنة زوجتى؟ أستحلفك، أستحلف صوتك الذى اصطدم على الصليب الخشب، والذى دمر خلاله الأختام السبعة التى لم تحل بعد.

أستحلفك، استحلفكم لدى.... [بقية البردية مفقود].

نشرفى: Crum, A. Bilingual Charon PsBa 24 (1902), 328 H.

الهوامش

■ أقدم هذه الدراسة إلى روح المرحوم أحمد فخرى احتراماً وتبجيلاً لأستاذ جليل لم أعرفه ولم أقابله، ولكن يكفى أحاديث تلامذته عنه التى دفعتنى إلى الدراسة أو التى تتغلى بعطائه الدائم واحتضانه لهم لتنمو الفروع وتثمر وتتزايد الثمار، ويبقى أحمد فخرى حياً لأنه العطاء: الجذور والساق التى لا تعرف إلا العطاء، على العكس من ذلك الذى لا يعرف إلا أن يأخذ، ويأخذ الكثير مع الادعاء بالعطاء. مثل هذا يتحدث عن الولاء، فى حين أن أستاذاً مثل أحمد فخرى لا يتحدث مطلقاً عن الولاء... رحم الله أحمد فخرى وطيب مثواه.

ولد أحمد فخرى فى الفيوم فى عام ١٩٠٥ وتوفى فى ٧ يونيو ١٩٧٣ بباريس فى فرنسا أثناء إلقائه محاضرات عن حفائره فى الواحات. وكان موته خسارة فادحة لفقدان علم المصريات أحد أعلامه الكبار، ولشخصيته الفذة وعبقريته فى التعرف على المواقع الغنية بالآثار العالية القيمة.

1- Barth, R., "From Work To Text", Textual Strategies: Perspective in Post structural criticism, (ed), Josne Horari, Correll U.P., 1979. P.75.

٢ - حصلت على صورة من هذه النصوص من الصديق السفير على أحمد فخرى. أقدم له جزيل الشكر لتوفيره هذه المادة الإثنوجرافية التى ارتكزت عليها هذه الدراسة.

٣ - جورج بوزنر وآخرون، **معجم الحضارة المصرية القديمة**، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٨٧.

٤ - سليم حسن، **الديانة المصرية القديمة وأصولها، فى: تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعونى**، نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ، ص ٢٦٠.

٥ - المرجع السابق، ص ٢٦٠.

٦ - المرجع السابق، ص ٢٦١.

7 - Wallis Budge, E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, Inc., New York, 1971. P. 157.

8 - Ibid., PP.X- X11.

9 _ Ibid., P. 27.

10- Ibid., 65.

وللمزيد من التفاصيل، انظر: Ch. 3.

١١ - ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق على عبد الواحد وافى، الجزء الثالث، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٠، ص.ص ١١١٣ _ ١١٢٤.

١٢ - ادوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم**، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١.

١٣ - المرجع السابق، ص. ص٢٧١ - ٢٧٢.

١٤ - سيد عويس، **من ملامح المجتمع المصرى المعاصر**: ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٦٥.

١٥ - المرجع السابق، ص. ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

١٦ - المرجع السابق، ص. ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

١٧ – السيد أحمد حامد، «**الاعتقاد فى الأولياء**: دراسة أنثربولوجية اجتماعية»، فى مجلة كلية الآداب، جامعة الكويت.

١٨ ـ هذه الدراسة هى رسالة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة يوليوس ـ ماكسيمليان بمدينة فورتسبورج فى جمهورية ألمانيا الاتحادية. والإشارة إلى ملخص للرسالة باللغة العربية. وأشكر الدكتور مجاهد عبدالجواد لترجمته من الألمانية بعض الأجزاء وكذلك النصوص الرسائل إلى الموتى فى العصر القبطى أو البيزنطى كما سوف نذكر فيما بعد.

١٩ ـ الدراسة نفسها (ملخص الرسالة) ص. ص ١ـ٢ (غير منشورة).

٢٠ ـ سيد عويس، **الإبداع الثقافى على الطريقة المصرية**، القاهرة، ١٩٨٠، ص. ص ٢٤ ـ ٢٥. وانظر كذلك:
Gardiner, Alan H., Egyptian Letters to The Dedd, Mainly From The Old And Middle Kingdoms, U.P. Of Oxford, London, 1928

٢١ ـ المرجع السابق، ص ٢٥٤.

٢٢ ـ المرجع السابق، ص ٢٦٣.

٢٣ ـ المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٢٤ـ البونى، أحمد بن على، **شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف**، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ، ص. ص ١٠٠ ـ ١٠١.

٢٥ ـ علياء شكرى، مرجع سابق، ص. ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥، ٣١٢ ـ ٣١٣.

*يقصد بالسحر الرسمى التراث، أى الكتابات الخاصة بالسحر التى يراد بها تعليم الاشتغال بالسحر كحرفة أو وسيلة للكسب، وإن كان هذا لا يعنى الفصل بينه وبين السحر كما يمارس بالفعل وهو ما يعرف بالسحر الشعبى. انظر، علياء شكرى،**التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠. ص ص ٢٩٢ـ ٢٩٥.

٢٦ ـ البونى، مرجع سابق، ص. ص، ٥٥ ـ ٥٦.

٢٧ ـ الفولكلور اليهودى ملىء بالقصص التى تروى عن استخدام السحر؛ فأدبهم الشعبى يصور انتصار اليهود على أعدائهم بفضل المعجزات الخارقة التى يحققها الرب لشعبه بواسطة الأنبياء استناداً إلى استطاعة موسى عليه السلام أن يهزم الحيثيين عن طريق تغلبه على الساحر بلعام حيث جعل جنوده يشبهون الشياطين.

ـ سوزان السعيد، **الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم**، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة، ١٩٨٩، ص. ص ٣٤ ـ ٣٥.

٢٨ ـ سيد القمنى، **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢،، ص ٤٤.

٢٩ ـ البونى، ص ١٠٤، وللتعرف على أسباب اعتباره عرش الحروف، انظر ص، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

٣٠ ـ البونى، ص ١٠٥.

٣١ ـ البونى، ص. ص ٨٦ ـ ٨٧.

٣٢ ـ البونى، ص ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

٣٣ ـ للمزيد من التفاصيل انظر: البونى، ص. ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

٣٣ ـ المرجع السابق، ص ١٠٦.

٣٥ ـ ٣٦

الحروف	أ	ب	جـ	ه	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع
القيم العدديه	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠
الحروف	ف	ص	ق	س	ش	ت	ث	ع	ز	ض	ظ	غ				
القيم العدديه	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠				

وعلى ذلك تكون القيمة العددية لاسم الإله العظيم كما يلى:

ف ج ش ث ظ خ ز (فجش ثظخز)

٨٠ ٣ ٣٠٠ ٥٠٠ ٩٠٠ ٦٠٠ ٧٠٠

٣٧ ـ البونى، ص ٦.

٣٨ ـ البونى، ص. ص ٤٠١ ـ ٤٠٢.

٣٩ ـ البونى، ص ٦، وللمزيد من التفاصيل، انظر ص. ص ٦ ـ ٨، ص. ص ٤١٧ـ ٥١٠.

٤٠ ـ البونى، مرجع سابق، ص. ص ٤٨٩ ـ ٤٩٠.

٤١ ـ البونى، ص ٤٩٠.

٤٢، ٤٣ـ سليم حسن، «**الحياة الدينية وأثرها على المجتمع: الديانة المصرية القديمة وأصولها**»، فى **تاريخ الحضارة المصرية : العصر الفرعونى**، ألفه نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص. ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

٤٤ ـ المرجع السابق، ص. ص ٢١٣ ـ ٢١٥.

٤٥ ـ المرجع السابق، ص ٤٣، ص ٦٥.

٤٦ ـ المرجع السابق، ص. ص ٥٥ ـ ٥٦.

٤٧ ـ المرجع السابق، ص. ص ٧٠ ـ ٧٤.

٤٨ ـ جاب الله على جاب الله، «طقوس ورموز»، **أنثروبولوجيا مصر**، السيد أحمد حامد وعلية حسين، الجزء الثانى، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص. ص ٢١٠ ـ ٢١٣.

٤٩ ـ المرجع السابق، ص. ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

٥٠ ـ المرجع السابق، ص ٢١٢.

٥١ ـ Budge, Wallis E.A. **Egyptian Magic**, Dover Publications, INC., New York, 1971. P. VIII

٥٢ ـ Ibid., P. 4

* ترجم هذه الخطابات الدكتور مجاهد عبدالجواد، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة القاهرة فرع بنى سويف. أما الوثائق التالية فهى من بحثه لنيل درجة الدكتوراه كما ذكر فيما سبق. وله منى كل الشكر والتقدير. والترجمة من اللغة الألمانية، وبعضها من اللغة الإنجليزية.

٥٣ ـ ست هو أخو أوزوريس الإله المصرى القديم، كما ذكر فيما سبق. وست هو إله الصحراء والقحط والخراب، وإله الأجنبى الغريب العدو. ويتضح التداخل بين عقائد مصر القديمة وعقائدها فى فترة المسيحية، ويبدو أن هذا الخطاب كتب فى الفترة الأولى من العهد المسيحى فى مصر.

٥٤ ـ سبق أن ذكر عن السبعة حروف المقدسة التى هى اسم الإله الأعظم التى ذكرها البونى. وهذا يثير الانتباه لأن هذا الخطاب فى العهد المسيحى فى بدايته.

المراجع

١ـ ابن خلدون، المقدمة، تحقيق على عبدالواحد وافى، الجزء الثالث، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٠.

٢ـ البونى، أحمد بن على، شمس المعارف الكبرى ولطائف المعارف، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ.

٣ـ إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١.

٤ ـ السيد أحمد حامد، «الاعتقاد فى الأولياء : دراسة أنثربولوجية اجتماعية، مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة الكويت.

٥ ـ السيد أحمد حامد، النظرية الأنثربولوجية : البنائية ، كلود ليفى ستروس ، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦.

٦ ـ جاب الله على جاب الله، «الولادة: طقوس ورموز، «أنثربولوجيا مصر، السيد أحمد حامد، علية حسين، الجزء الثانى، جامعة القاهرة، ١٩٩٥.

٧ ـ جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٦.

٨ ـ سليم حسن، «الديانة المصرية القديمة وأصولها»، تاريخ الحضارة المصرية: العصر الفرعونى، نخبة من العلماء، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ.

٩ ـ سوزان السعيد، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، غير منشورة،١٩٨٩.

١٠ ـ سيد عويس، من ملامح المجتمع المصرى المعاصر: ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٦٥.

١١ ـ سيد عويس، الإبداع الثقافى على الطريقة المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.

١٢ـ عبدالجواد مجاهد، خطابات ديموطيقية إلى آلهة: من العهد المتأخر إلى العصر الرومانى، رسالة دكتوراه الفلسفة، كلية الفلسفة، جامعة يوليوس ـ ماكسيمليان، ألمانيا، ١٩٨٦.

١٣ ـ علياء شكرى، التراث الشعبى المصرى فى المكتبة الأوروبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.

14 _ Budge, Wallis E.A., Egyptian Magic, Dover Publications, INC., New York, 1971

15 - Gardiner, Alan H., Egyptian letters to the Dead. : Mainly From The Old and Middle Kingdoms, U.P. Of Oxfard, Lon

احتفالية المولد في مصر

علي فهمي

(١) تحتل احتفالية المولد مساحة كبيرة في الفضاء السوسيو ثقافي المصري، وبالتالي فهي تكتسب أهمية خاصة في هذا المجتمع تاريخياً وآنياً. ومن اللافت، أن احتفالية المولد في مصر، تختلف اختلافات جوهرية في الشكل وفي المضمون عن المولد في الكثير من المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، مما يدعو إلى شيء من التقصي، ولسوف نعود إلى هذه الجزئية ـ بالتفصيل ـ فيما بعد.

(٢) ويبدو ـ لنا ـ أن السبب في هذا الاختلاف الجوهري، يعود إلى أن المجتمع المصري، كان يعرف قبل الفتح العربي الإسلامي ألواناً شبيهة من الاحتفالات الدينية المصرية الصميمة. فيتضح من بعض النصوص المعروفة بـ«نصوص الأهرام»، أن «أوزوريس» الميت كان يخاطب باعتباره شخصاً منذ القرن الثاني عشر (ق.م). وتشير هذه النصوص ـ أيضاً ـ إلى ارتباط أوزوريس ارتباطاً وثيقاً بالحياة النباتية بمصر، فعندما يطيب محصول العنب (الفاكهة التي تعيش عليها مصر وفقاً للنص)، فان مولد «أوزوريس» كان يطلق عليه: (مولده الذي لا عيب فيه)(١).

(٣) وثمة إشارات واضحة عن علاقات كثيرة بين المعبود الأكبر بالعاصمة والمعبودات المحلية بالأقاليم من ناحية وبين جماهير الأتباع من ناحية أخرى، حيث يلجأ الأخيرون إلى المعبودات طلباً للصحة وللشفاء أو للرخاء أو ملتمسين تدخل هؤلاء المعبودات لدفع ظلم حاق ببعض الأتباع أو للشكوى من خصم جائر قوي(٢).

(٤) كما أن ثمة إشارات أخرى عديدة تمثل خروجاً دورياً ـ من المعبد ـ لمعبود معين (يختلف باختلاف الأقاليم)، وكيف كان يحتفل بهذه المناسبة، احتفالات رسمية يترأسها ـ أحياناً ـ الملك نفسه وأولاده وكبار المسئولين، هذا على المستوى الرسمي، كما كانت تقام للمناسبة ذاتها احتفاليات أخرى شعبية تتسم بالصخب وبعض العنف التمثيلي (مثال: خروج المعبود «مين»، وعيد «أوبت» الجميل ونحو ذلك)(٣).

(٥) وهذه الاحتفالات بخروج «المعبودات» كانت تطول لأيام عديدة. ولكي تجذب هذه الاحتفالات جموعاً غفيرة من الأهالي، فكانت تتنوع على نحو مثير، وكان التمثيل والرقص يحتلان مكانة بارزة في تنويع الإثارة هذه(٤). وفي «سايس»، شاهد هيرودوت بنفسه ـ في عصر لاحق

ـ تمثيليات ليلية على حافة البحيرة المستديرة حيث مثلت فيها قصة المعبود «أوزوريس» بكافة تفاصيلها. كما أتيحت «لهيرودوت» ـ أيضاً ـ الفرصة لأن يزور «بابريميس» فى شمالى شرق مصر، حيث شاهد إحدى التمثيليات مكرسة لقاتل «أوزوريس» وأخيه : «ست»، حيث (نقل تمثال المعبود «ست» وهو فى تابوته خارج الأملاك المقدسة يحرسه رجال الدين، ولما حان وقت عودته كان يوضع فوق عربة ذات أربع عجلات. وما لبث أن هجم أكثر من ألف شخص مسلحين بالعصى الغليظة على الكهنة الذين كانوا يحرسون التمثال، وأتت لهؤلاء إمدادات من الرجال. وأصبحت الاشتباكات عنيفة. وفى نهاية المعركة، كانت الأعين المصابة والجماجم المكسورة تفوق الحصر. ومع هذا فإن أهل المدينة زعموا أن هذا لم يكن إلا مجرد مزاح)[٥].

(٦) وعلى ضوء ماسلف بيانه ـ بإيجاز ـ فإننا نرى أن المناخ السوسيو ثقافى المصرى، وقد عرف هذه الاحتفاليات الدينية القديمة، وقد عرف التوصل بالمعبودات للشفاء ولجلب المنفعة ولدفع الأذى ولقضاء الحاجات، فقد كان هذا المناخ ملائماً لاحتفاليات لاحقة ذات طابع دينى أيضاً عندما انتشرت المسيحية فالإسلام.

(٧) فنحن نعرف كم عانى قبط مصر من الاضطهاد الدينى والسياسى فى القرون الأولى للميلاد. وبخاصة فى «عصر الشهداء». ومن المنطقى أن يكون الأقباط قد أفادوا من مناخ الاحتفاليات القديمة فى تخليد ذكرى هؤلاء الشهداء، فانتشر ـ بسهولة ـ هذا النوع من الاحتفالات بالشهداء وبالقديسين. ولعل مما ساعد على هذا، أن مصر القبطية قد أحدثت لأول مرة فى تاريخ المسيحية نظام الديرية بعيداً عن طغيان الرومان المحتلين، مما يسر على الأقباط ـ آنذاك ـ هذا النوع من الاحتفاليات بعيداً فى الأديرة النائية فى قلب الصحراء.

(٨) ومنذ هذا التاريخ، نلاحظ أن القديس القبطى ومن قضوا من الشهداء آنذاك، كانوا يقومون بجهاد مزدوج: دينى للحفاظ على العقيدة الجديدة المضطهدة وللدفاع عنها، وقومى بالدفاع عن التراب الوطنى ضد المحتل الرومانى الغاصب. ولسوف تتكرر هذه الازدواجية فى الجهاد ـ فيما بعد ـ فى العصر الإسلامى، إذ إن عدداً كبيراً من أبرز رموز الولاية لدى مسلمى مصر، كانوا يدافعون عن راية الإسلام من ناحية وعن راية الوطن من ناحية أخرى، فى وجه جحافل الغزاة الصليبيين والتتار. ولعلنا أن نشير مجرد إشارة، إلى السيد «أحمد البدوى» كان صوفياً ومجاهداً ضد الصليبيين فى آن. وحتى السيرة الشعبية، قد أسبغت الولاية الدينية على سلطان مصر «الملك الصالح نجم الدين أيوب» (ولى الله المجذوب)، والذى طبقت شهرته الآفاق قائداً حربياً مسلماً متميزاً، حين أوقع الهزيمة الفادحة بجيوش الصليبيين تحت قيادة ملك فرنسا: «لويس التاسع» فى موقعة المنصورة الشهيرة.

(٩) وقد يُحَاج بأن الجمع بين الولاية والتصوف من ناحية والجهاد من ناحية أخرى، ظاهرة لاتقتصر على المجتمع المصرى فى العصر الوسيط، ذلك أن الأمصار الإسلامية الأخرى وبخاصة فى الشمال الإفريقى، قد عرفت «الرباط» على طول الساحل لصد المغيرين من الأعداء الفرنج، بحيث كان «الرباط» يجمع بين المتصوفة والمجاهدين فى قلعة حصينة. بيد أن هذه المحاجّة هى من قبيل القياس مع الفارق، ذلك أن أهل «الرباط» كانوا يكتفون بالدفاع، بدون خروج بعيد لملاقاة العدو، بعكس الحال فى المثال المصرى، حيث كان المتصوفة وأرباب الولاية يخرجون ـ دائماً ـ مع الجيش بل وفى مقدمته للحث على الجهاد وللتحريض عليه، وأيضاً لإشاعة البركة.

(١٠) وقد يكون من الوارد فى هذا السياق، أن كوكبة من أبرز المتصوفة من «الأندلس» ومن «المغرب الكبير»، قد جاءوا إلى مصر لأسباب تتعلق بانكسار المسلمين هناك. ولقد احتفى المصريون من المسلمين بهم أيما احتفاء. ونجتزئ بذكر مولانا الإمام «أبو الحسن الشاذلى» من «شاذلة» بالأندلس، ومولانا الإمام «أبو العباس المرثى» من «مرثية» بالأندلس، ومولانا الإمام «الشاطبى» من «شاطبة» بالأندلس أيضاً، وكذا مولانا الإمام «ابن عطاء الله السكندرى» قدس الله تعالى سرهم، وللمصريين فيهم اعتقاد عظيم، ويحتفلون بموالدهم كل عام وعلى مر السنين.

(١١) فاذا قارنا احتفاليات المصريين بالمولد، مع احتفاليات أخرى ذات طابع دينى أيضاً، فى بعض الأمصار العربية الإسلامية، مثل جنوب «العراق» و«إيران» حيث الغالبية من الشيعة المسمين، فإن الاختلافات بين النوعين من الاحتفاليات تبدو فارقة للغاية. فبينما احتفاليات المصريين

من المسلمين ومن الأقباط تكسوها مظاهر الفرح والمرح وكثرة القصف (على حد تعبير المؤرخين المصرلية من أمثال: «ابن اياس» و«الجبرتي») لأنها احتفاليات بمولد، أي ببداية حياة، فان احتفاليات الشيعة المسلمين هي بذكرى وفاة أو استشهاد، وبالتالي فيكسوها حزن مقيم وإحساس عام (ولو على مستوى شعوري) بعقدة الذنب على نحو تعبير أدبيات التحليل النفسي. فالاحتفالية المصرية بالمولد تمتلئ بالحيوية ويمتزج فيها الدين بالفن والفن بالطقس الديني في تناغم مذهل وتتردد في جنباتها الأذكار بتوقيع موسيقي (بالنسبة للمسلمين) والتراتيل بأنغام عذبة (بالنسبة للأقباط). والمولد في مصر سوق اقتصادي وتجاري ولعب وترويح وتسلية وطعام وشراب ورقص ومرح يذكرنا بالاحتفاليات المصرية القديمة: (والأهالي الذين أتوا من كافة الجهات ليشاهدوا هذا الاحتفال ويشاركوا فيه بقدر ما يستطيعون قد ملأوا شاطئ النيل. وكان يعجبهم هذا المنظر أيما إعجاب، وقد أقيمت الخيام والمشارب في كل مكان، ولايفتأ التموين من الطعام يتدفق من كل ناحية...)(٦). بينما الاحتفالية الشيعية تمتلئ جنباتها بالنوح وبالبكاء وبتمثل ماحدث من قتل وحرب واستشهاد، وفيها يعاد تمثيل المشاهد التاريخية المأساوية بنوع من المبالغة في جلد الذات حتى حدود القسوة.

(١٢) ألم تر كيف تكون احتفالية المصريين بالمولد الحسيني بالقاهرة كل عام، تملأ جنباتها البهجة ويكسوها المرح والإنشاد المنغم والرقص والطرب وألعاب الأطفال المبهجة وأكل الحلوى الفقيرة والكشري والسمين ونبوت الغفير؟. فإذا عمدنا إلى المقارنة بالاحتفالية الشيعية المماثلة بالعراق وبإيران (وهي للولي المناضل نفسه: الحسين سبط النبي وزينة العترة الشريفة)، فإن الاحتفالية الشيعية هناك يملأ جنباتها البكاء ويكسوها الحزن والهم، حتى لكأن الناس يستحضرون في الاحتفالية كل أحزان العالم مقطرة من كل ماهو عدا الحزن الرائع المروع.

(١٣) ولعل هذه المقارنات الإسكتشية، أن تدعونا إلى التقرير الموضوعي بأن احتفالية المولد في مصر، هي جزء من كل نسيج سوسيو ثقافي مصري صميمي متفرد، حتى إن هي تشابهت - في بعض الجزئيات - مع غيرها من الاحتفاليات ذات الطابع الديني في بعض أقاليم «دار الإسلام».

(١٤) ومما قد يدعم هذا النظر، أن احتفالية المولد في مصر، سواء فيما يتعلق بولي مسلم أو بقديس قبطي، تتشابه في مظاهرها العامة والجزئية حتى لتكاد أن تتطابق، فيما عدا الاختلاف اللفظي في الأذكار والأوراد الإسلامية من ناحية والتراتيل الدينية القبطية من ناحية أخرى. وحتى في هذه الجزئية، فإن الملاحظات الميدانية المتبصرة تقودنا إلى بعض أوجه الشبه - أحياناً - في المصاحبات الإيقاعية الموسيقية، إذ توسدها - في الغالب - تيمات موسيقية شعبية ذات طابع تراثي. ونلاحظ بالنسبة لاحتفالية المولد «الإسلامي»، أن عدداً كبيراً ممن يرتادون هذه الاحتفالية من الأقباط، والذين كثيراً مايقدمون النذور النقدية والعينية لضريح ولخدم ضريح الولي المسلم المحتفى بمولده. وبالمقابل فإن أعداداً كبيرة ممن يرتادون المولد «القبطي»، من المسلمين، الذين يقومون بالوفاء بنذور قطعوها على أنفسهم إن أتم الله تعالى مافي مرادهم على عين ضريح القديس القبطي تيمناً ببركته. هذا الامتزاج بين عنصري الأمة في احتفالية المولد، لقمين بأن يؤيد ماذهب إليه، من أن احتفالية المولد في مصر، هي هي احتفالية مصرية صميمية وإن اختلف المعتقد الديني. فالواقع أننا - من الناحية السوسيوثقافية - على اقتناع علمي له مايبرره، بأن الدين الشعبوي السائد لدى الشعب المصري هو دين واحد أو يكاد، على نحو ماذهبنا إليه في دراسة سابقة لنا منشورة حول هذا الموضوع(٧).

(١٥) ويجدر الالتفات - هنا - إلى أن احتفالية المولد في المجتمع المصري، قد استمرت عبر قرون عدداً وحتى الآن، على الرغم من أمرين مهمين:

أولهما - أن معظم الفقهاء المسلمين من أهل السنة في مصر، طالما هاجموا فكرة الاحتفالية بالمولد. . بل طالما هاجموا - بدرجة أقل - فكرة الولاية ذاتها، واعتبروا في هذا كله خروجاً على الخط الإسلامي السني. ويكفي للتدليل على هذا مواقف فقهاء كبار، من أمثال الإمام «جلال الدين السيوطي»، من هذه الظواهر البدعية في تقديرهم. وثانيهما - أن احتفالية المولد في مصر مستمرة وعلى نطاق واسع، برغم اتساع رقعة التعليم العلماني ومظاهر تحديث المجتمع والدولة منذ قرابة قرنين من الزمان. بل تشير إلى أن الأجهزة الرسمية بالدولة كثيراً ماتشارك في احتفالية المولد، إما عن مشاركة في المعتقد الشعبوي وإما مالأة لهذا المعتقد ولأشياعه.

(١٦) وعلى الرغم من اقتناعنا بالمادية التاريخية منهجاً مدخلياً فى دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية (بما فى ذلك الممارسات ذات الطابع الدينى)، فنحن لانعتقد أن العلاقة بين مايسمى فى الأدبيات بالأبنية التحتية وتلك الفوقية هى علاقة آلية، بل إنها علاقة جدلية بالضرورة. كما نذهب إلى أن الوظيفة النفعية للظاهرة السوسيو ثقافية هى التى تبرر ـ فى المقام الأول ـ استمرارية هذه الظاهرة، حتى مع حدوث بعض التنويعات على سلم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

آليات وملامح احتفالية المولد فى مصر

(١٧) لاحتفالية المولد فى مصر ملامح مشتركة خاصة ومتميزة، كما أن وراء هذه الاحتفاليات آليات أو شبه آليات تسمح بتنظيم ـ ما ـ ضرورى لهذا الزخم البشرى الهائل ولتلبية احتياجاته.

(١٨) فالمولد سوق تجارية، يعرض فيها المنتجون بضائعهم ويسعى إليهم المستهلكون للشراء. المنتج والبائع ـ من ناحية ـ يفيدان من المولد سرعة وسهولة تصريف السلع، والمستهلك ـ من ناحية أخرى ـ يفيد من المنافسة بين الباعة لدى الشراء. ومن اللافت للباحث المدقق، أن الموالد وبخاصة فى الأقاليم المصرية، ترتبط مواسم إقامتها بتصريف محاصيل زراعية بعينها. وتتفق مواعيد الموالد الإقليمية هذه مع مواعيد الانتهاء من جنى المحصول الذى يشتهر به الإقليم الذى يقام فيه المولد. وحتى فى القاهرة والعواصم الأقل حجماً مثل «الإسكندرية»، فإن غالبية موالد الأولياء المشهورين تأتى فى الأشهر السابقة على شهر رمضان. وكأن الرواج التجارى الذى يحدث إبان هذه الموالد، مقدمة ضرورية للإنفاق خلال الشهر الكريم وللإنفاق على رحلة الحج بعد ذلك. كما يلعب المولد دوراً مهماً فى توثيق العلاقات الاجتماعية بين الوافدين إليه من أبناء القرية الواحدة أو الإقليم الواحد أو بين المنتمين إلى طريقة صوفية واحدة وإن تعددت مواطنهم الإقليمية. ولعل فى توثيق العلاقات هذه بينهم، أن تخلق فرصاً مواتية للإصهار وللزواج وللتجارة وللمشاركة فى أنشطة اقتصادية فى قابل الأيام(٨).

(١٩) على أن مايهمنا فى هذا السياق، مجرد طرح بعض فرضيات تتعلق بالآليات التى تحكم وتنظم احتفالات المولد. ولاشك فى أن بعض هذه الآليات رسمية، وتتمثل فى الأجهزة الحكومية المعنية، كأجهزة وزارات الأوقاف والداخلية والصحة والتموين ونحو ذلك. كما أن بعض الآليات الأخرى وهى أكثر أهمية فيما يتعلق باحتفالية المولد، ليست رسمية خالصة، مثل الطرق الصوفية (فى الموالد الإسلامية)، والكنيسة المصرية (فى الموالد القبطية)، وبالطبع فإن هذه الآليات شبه الرسمية تقوم بالأدوار التموينية والتنظيمية الحيوية، فى احتفالية المولد، إذ لها سلطان كبير ونفوذ رائع فى صفوف الأتباع المؤمنين. بيد أن ما نود الإشارة العجلى إليه ـ هنا ـ أن بعض ملاحظاتنا الميدانية، تشير إلى وجود تنظيمات موازية لتلك الرسمية وشبه الرسمية، تلعب أدواراً بالغة الأهمية فيما يتعلق بتمويل احتفالية المولد وكفالة التموين اللازم. هذه التنظيمات الشعبوية تسمى «الساحة»، وهى تنتشر فى الحضر المصرى وفى الريف وفى بعض أنحاء البادية على حد سواء. ونحن نعتبرها من قبيل المجتمع المدنى التقليدى أو الموازى للرسمى. ولعل التفسير الذى نقدمه ـ هنا ـ لمثل هذه الآليات الشعبوية، أن يكون الرغبة التلقائية ذات الدافع الدينى ـ لدى الكثيرين ـ فى التكافل الاجتماعى السرى. وبعامة فإن هذه التنظيمات الشعبوية تحتاج إلى مزيد من البحث العلمى الرصين.

(٢٠) وإلى جانب الأغراض الاقتصادية والاجتماعية التى تتغياها احتفالية المولد، فثمة أغراض أخرى علاجية وترويحية. إذ يختلف بعض الناس إلى احتفالية المولد تخففاً من أعراض مرضية عصابية أو ذهانية، لعلهم أن يصيبوا شفاءً وأن تمسهم بركات المولى أو القديس. كما أن الكثيرين من مرضى الجسد وقد أحوجتهم القدرة المالية على نفقات العلاج الطبى، أو أيأسهم فشل العلاج الطبى فى مداواتهم، يلوذون بالمولد، عسى أن يأتى الشفاء من لدنه تعالى بشفاعة الولى أو القديس.

(٢١) أما عن الأغراض الترويحية، وهى ما نركز عليه فى دراستنا الماثلة، فاحتفالية المولد فى مصر وعلى ضوء الفهم الشعبى للدين، تزخر بألوان عديدة من الفن وهو فن شعبى بسيط فى الغالب، يختلط فيه الطقس الدينى بالفن ويمتزجان فى توليفة رائعة محببة إلى نفوس البسطاء بخاصة. حتى تلاوة القرآن الكريم فى احتفالية المولد من مقرئى مصر، فيها حلاوة خاصة تنساب من الأذن إلى القلب فتشفى صدور قوم مؤمنين. والذكر والأوراد عبادة وفن، وتقرب إلى الله تعالى وشدو. فالطقس بقدر ماهو

دينى هو فنى، أو بقدر ماهو فنى هو دينى. ألم تر إلى العلاقة التاريخية بين الإنشاد الدينى فى مصر والطرب والغناء المصريين؟.

(٢٢) ويشير الكثير من الملاحظات الميدانية فى احتفالية المولد، أن المنشدات والمنشدين، يستخدمون تيمات من الموسيقى المصرية الشائعة فى الأغنيات المعروفة مع تغيير - ضرورى - فى ألفاظ الأغنية لتكتسى طابعاً دينياً. والأمر نفسه نلاحظه فى بعض التراتيل والترانيم (الشعبوية) فى الاحتفالات القبطية.

(٢٣) وفى ميدان الاسترواح - أيضاً - ، تنتشر فى احتفالية المولد، الألعاب التقليدية للأطفال وللصبية (أناثاً وذكوراً على السواء) مثل المراجيح على اختلاف أنواعها وبعض أنواع السهام النارية البسيطة. كما تنتشر فى ساحات المولد الغرز والمقاهى الفقيرة يؤدى فيها ألوان من الحكى الشعبى بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية. كما نشير إلى انتشار مايسمى بألعاب الحظ (القمار)، وألعاب الفتوة والقوة حيث تتبارى القوى العضلية. كما تنتشر ألعاب السيرك وألعاب الحواة ونحو ذلك.

(٢٤) ولقد لخص مؤرخنا الأشهر «الجبرتى» «أغراض المولد على عهده» (أوائل القرن التاسع عشر) بقوله: (٠٠ فى هذه الأيام كان مولد سيدى أحمد البدوى بطندتا (بطنطا) هرع أغلب أهل البلد بالذهاب إليه واكتروا الجمال والحمير بأعلى أجرة. لأن ذلك صار عند أهل الإقليم موسماً وعيداً لايتخلفون عنه، إما للزيارة أو للتجارة أو للنزاهة أو للفسوق). وفى مقاله الرائع عرض المؤرخ الكبير «يونان لبيب رزق» فى الأهرام «عالم الموالد» من واقع قراءة واعية لبعض أعداد جريدة الأهرام منذ تأسيسها عام ١٨٧٥ وحتى أواخر القرن الماضى. ويستعرض فى هذا المقال أهم الأغراض التى يتوخاها الناس من الموالد، وهى لاتخرج عما أورده «الجبرتى» من قبل(٩).

(٢٥) ولأغراض دراستنا الماثلة، فسوف نركز على جانب النزاهة (على حد تعبير الجبرتى) أو مايسميه بالترويح. ولسوف نركز - بخاصة - على الفنون الشعبية الحركية فى احتفالية المولد، ثم نخرج على مناقشة مدى إمكان توظيف هذه الآليات والمظاهر من الفن الشعبى، فى ميادين الفنون المعاصره وحدود هذا التوظيف وشروطه. وذلك فى مبحثين على التوالى. ثم بثبت بأهم الإشارات والإحالات.

المبحث الأول - حول الفنون الشعبية الحركية واحتفالية المولد

(٢٦) تخرج الفنون الشعبية القولية فى احتفاليات المولد عن دائرة أبحاثنا لأغراض هذه الدراسة، على مافيها من تنوع وثراء وعلى مالها من أهمية. ولذلك فنحن نقصر أبحاثنا - هنا - على ماقد يعتبر من فنون شعبية حركية فى نطاق احتفاليات المولد.

(٢٧) ولعل أول مايقابلنا بهذا الصدد، هو «الحضرة»، بما تتضمنه من أذكار. والذكر - بحسب الأصل - إن هو إلا تسبيح لله تعالى، والتسبيح إنما يكون فى القلب بيد أنه كثيراً ماينداح عن القلب فينبض به اللسان، فيغدو من قبيل القول. بيد أن مايعنينا - هنا - هو الحركات البدنية المنتظمة والمتناغمة التى تصاحب الورد والذكر كما يعبر عنه القول المنغم عادة. فالإيقاع الحركى فى الحضرة وفى حلقة الذكر وحتى عند الإنشاد الدينى، هو إيقاع منتظم، إلا عندما ينتهى إلى نوبة عصابية (الجذبة)، وهو مايقع غالباً بعد فترة من الإيقاع الحركى المنتظم. وحتى فى حالات (الجذبة) هذه، كثيراً مايتدخل إيقاع الشيخ لجعل هذا الإيقاع الحركى العنيف فى حال من الانتظام برغم السرعة والتلاحق. ويساعد هذا الانتظام فى الإيقاع الحركى، الإيقاع الصوتى المنغم (والذى تتفاوت سرعته بحسب المقام)، وهذا الإيقاع الصوتى يقوم على إيراد لفظ «الجلالة» فى تواتر وتلاحق بطىء ثم متوسط ثم سريع ثم بالغ السرعة.

(٢٨) وعلى هذا، فإن الحركة والإيقاع الحركى واللفظ والإيقاع الصوتى كلها تتضافر فى الحضرة وفى حلقة الذكر منها بخاصة. وبالطبع فإن ماقدمناه يمثل الصورة العامة بدون مساس بالتفاصيل، التى تختلف سواء فى الإيقاع الحركى أو فى الإيقاع الصوتى من طريقة صوفية إلى أخرى، بل وقد تختلف بعض التفاصيل الجزئية حتى فى الطريقة الواحدة، بحسب اجتهاد الشيخ ورؤيته(١٠).

(٢٩) وقد يحاج بأن هذا الإيقاع الحركى المنتظم الذى يقع فى حلقات الذكر، ليس من قبيل الفنون الشعبية الحركية، بمقولة أن هذا الإيقاع الحركى مقصور على المشاركين فيه من أتباع الطريقة الصوفية المعنية، فهو - بالتالى - لايتسم بالتلقائية وبالعفوية التى يتسم بها الموروث الشعبى، كما أن ليس له طابع العمومية. وعلى الرغم من الوجاهة الظاهرة لهذه الحجج، فإن دحضها ليس بالعسير، ذلك أن حلقات

الذكر لما يمكن أن يشارك فيها آخرون من غير أتباع الطريقة، إذا هم دربوا أنفسهم على الإيقاع الحركى الذى يسود الحلقة. كما أن كثرة عدد الطرق الصوفية المسجلة رسمياً في مصر توحى بسعة الانتشار وبكثرة مذهلة فى عدد المنتمين إليها[١١]. وفى تقديرنا، أن هذا كله كاف لإسباغ «الشعبية»، على هذه الإيقاعات الحركية المنتظمة التى تقوم عليها حلقات الذكر والحضرة.

(٣٠) ولقد اختفت من احتفاليات المولد فى مصر، بعض الظواهر التى كانت تقوم على نوع من الحركة، ونخص بالذكر ـ هنا ـ احتفالية «الدوسة»، التى كانت تتم فى إطار احتفالية المولد، ومازالت قائمة حتى الآن فى احتفاليات المولد فى بعض الأقطار الإسلامية. ويقصد باحتفالية «الدوسة»، قيام بعض المتهوسين من شباب أتباع بعض الطرق بالرقاد على بسط، بحيث تواجه بطونهم وصدورهم ووجوههم الأرض، وتكون ظهورهم عرضة لأن يطأها بعض شيوخ الطريقة من الفرسان بأقدام الأحصنة، بدون أن يظهر على الراقدين أرضاً أى نوع من التعبير عن الألم المفترض، وذلك كنوع من أظهار الإعجاز أو القوة أو البركة أو كلها معاً. وقد اختفت «الدوسة»، من احتفاليات المولد بمصر منذ نحو قرن فى حدود مانعلم، نتيجة تدخل السلطات لمنعها نظراً لمظاهر القسوة التى تعتورها. ويظهر لنا أن مما يسر أمر هذا الإلغاء، أن المصريين البسطاء وهم غالبية من يرتادون احتفاليات المولد هم ممن لايميلون إلى استعذاب مثل هذه المناظر القاسية، على نحو مايزال يحدث فى احتفاليات المولد ببعض الأمصار الإسلامية الأخرى. (قد أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات «الدوسة»، فى بعض أنحاء من العراق والمغرب، كما أتيح لنا أن نشهد بعض احتفاليات أكثر بشاعة بالعراق بخاصة، حيث كان بعض المريدين يعمدون الى إدخال سيف مسنون فى جنوبهم ليخرج من الطرف الآخر، دون إظهار للألم وبدون نقطة دم واحدة. وقد قمنا فى الحال بتصوير الواقعة فوتوغرافياً، خشية أن يكون ثمة خداع بصرى، وقد أظهرت عدة صور الواقعة بتفاصيلها. بيد أن التفسير الطبى لهذه الواقعة، أن هؤلاء الأفراد قد مارسوا هذا العمل مرات عديدة، فحدث تليف تام للأنسجة فى مواضع بعينها من أجسادهم، بحيث لايشعرون بالألم، ولاينجم عن الواقعة أى إدماء).

(٣١) وثمة فنون شعبية تقليدية قديمة تقوم على نوع من الأداء الحركى والصوتى معاً، بتحريك دمى مع بعض الحكى الساذج، ونعنى بذلك «القرقوز». وهو فن شعبى قديم، عرف ببعض الولايات العثمانية منذ عهود بعيدة نسبياً، وانتشر فى مصر باعتبارها واحدة من الولايات التابعة للدولة العلية. هذا الفن الشعبى التقليدى ينتشر إبان احتفاليات الموالد، سواء بالقاهرة أو بالمدن الأقل حجماً. وهو فن محبب للعامة وبخاصة للأطفال. ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن فن «القرقوز»، هو الأساس القاعدى الذى يقوم عليه مسرح العرائس المعاصر.

(٣٢) فاذا انتقلنا خطوة أخرى للبحث عن بعض أجناس الفنون الشعبية الحركية التى تنتشر فى فضاء احتفالية المولد، فلسوف يبرز على نحو جلى مايسمى برقص الغوازى. والغوازى بحسب الأصل ـ فتيات من طوائف الغجر، الذين ينتشرون فى بعض أنحاء مصر وبخاصة فى الريف. وهى طوائف تتضارب الآراء فى أصولهم البعيدة، ولعل أرجح هذه الآراء أن أصولهم ترجع إلى شبه القارة الهندية. والغجر من الشعوب أو الأقوام الذين يدينون إلى الزواج من الداخل وإلى بعض أنماط السرية فى المحافظة على نوع من الوحدة الإثنية تسود بينهم. ومن المعروف أن «الغجر» يميلون إلى ممارسة مهن بعينها، مثل «فتح المندل»، و«معرفة الطالع»، و«ختان الإناث»، و«أعمال القرداتية»، و«أعمال الحواة». ومن بين المهن الذائعة التى تمارسها نساء الغجر بخاصة نوع معين من الرقص التقليدى يسمى برقص الغوازى. وتشير بعض كتب الرحالة الأجانب الذين أتوا إلى مصر، إلى انتشار هذا النوع من الرقص حتى فى شوارع القاهرة إلى حوالى منتصف القرن التاسع عشر[١٢] ويبدو أن سياسات التحديث المتعاقبة فى مصر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وانتشار فن المسرح ثم السينما فالإذاعة المسموعة وتلك المرئية وعوامل كثيرة أخرى، كل ذلك أدى إلى انحسار ظاهرة رقص الغوازى من الشارع فى الحضر المصرى. وفى اعتقادنا أن هذا الانحسار، قد أدى إلى توسع ـ فى الطرف المقابل ـ فى انتشار رقص الغوازى فى الريف المحروم من الفنون الحديثة وبخاصة إبان احتفاليات المولد.

(٣٣) ولامشاحة فى أن رقص الغوازى هو أحد أجناس الفنون الشعبية الحركية التقليدية. وهو فن محبب إلى قطاعات كثيرة من العوام رجالاً ونساءً على حد سواء. وهذا الفن ذو طابع شهوانى فى حركاته وفى معظم المصاحبات للأداء، مما يجعل له نوعاً من القبول الأجتماعى الواسع، ليس

فقط من ناحية جمالياته والتذوق الفنى، بل لأن فيه تعويضاً ذا طابع من «الفانتازيا»، عن الكبت الجنسى والفصل بين النوعين وعدم الإشباع الجنسى (على ضوء غلبة الزواج المرتب بدون قاعدة من الحب المتبادل وعدم وجود تربية جنسية للنوعين ونحو ذلك). ولاشك - عندنا - فى أن هذه «الفانتازيا» الجنسية، تزيد لدى المتلقين من القيم الفنية والجمالية لهذا الفن.

(٣٤) بل أكثر من هذا، فنحن نعتقد أن رقص الغوازى واحد من المصادر المهمة، لما نعرفه من رقص احترافى وغير احترافى بمصر. إذ نحن نكاد نلمس فروقاً ظاهرة بين مايسمى بالرقص الشرقى بمصر كما تمارسه الراقصات المحترفات وبين غير ذلك مما يسمى أيضاً بالرقص الشرقى فى أقطار أخرى، بما فيها «تركيا» التى يعتقد أنها المهاد الأصلى لهذا النوع من الرقص. ومن ثم، فإن من المبرر علمياً - لدينا - أن هذه الفروق الظاهرة بين أنماط مايسمى بالرقص الشرقى، إنما يرجع - فى المثال المصرى - إلى تأثر هذا الأخير برقص الغوازى (ذى الملامح والإيماءات الجنسية الصريحة والمقنعة).

(٣٥) يبقى الإلمام ببعض الفنون الشعبية الحركية التى تسود ساحة احتفاليات المولد، والتى تعتمد على نوع متميز من اللياقات والمهارات البدنية والعضلية بخاصة. فمواكب الفروسية التى تنظم وتلتئم بغرض استعراض مهارات الفارس فى نوع من الطواف المنتظم حول موقع ضريح الولى المحتفى بمولده - هى من المواكب الشائعة التى يتبارى فيها أتباع الطرق من الفرسان ذوى المهارة واللياقة. وهى تنظم - فى أحيان كثيرة - كنوع من المباريات تخصص للفائز فيها بعض الجوائز المالية عادة. ونزعم أن مواكب الفروسية هذه هى من آثار مواكب «الدوسة»، التى ألغيت بمصر والتى أشرنا إليها فيما سلف.

(٣٦) كما أن الكثير من ألعاب القوة والفتوة (الساذجة)، تنتشر أيضاً فى جنبات احتفالية المولد. ونعنى بها ألعاب الجذب والدفع لأجسام حديدية ثقيلة الوزن حيث يحدث تنافس محموم بين الشباب ذوى اللياقة البدنية والعضلية العالية. وتكون الجائزة للمتبارى المتميز إما عينية فى غالب الأحوال أو نقدية فى حالات أقل. «كما تعقد مباريات فى التصويب على أهداف ضئيلة الحجم أو تتفاوت فى حجومها (مكونة من بارود رخيص) ببنادق رش. وفى هذه المباريات الأخيرة، يكون التنافس حول المهارة فى التصويب، والتى تعتمد على قدرة فائقة فى الاتزان الحركى من ناحية وقوة إبصار عالية من ناحية أخرى. وتكون الجوائز - عادة - من حلوى رخيصة مثل «الملبن» ويكون الشعار المعلن: (فتح عينك تاكل ملبن!).

المبحث الثانى - حول التوظيف: الحدود والشروط

(٣٧) وإذ يكون ذلك كله، فإن سؤالا محورياً من الضرورى أن يطرح حول إمكان أو عدم إمكان استخدام التيمات التى يدور حولها المبدع الشعبى (هنا المبدع الشعبى الحركى فى احتفالية المولد)، فى إثراء أعمال إبداعية معاصرة؟

(٣٨) وهذا السؤال المحورى الذى أوردناه فى الفقرة السابقة مباشرة، يترتب عليه سؤال محورى آخر يتعلق بمدى الحاجة الآتية إلى مثل هذا الاستخدام، ودواعيه إن كانت ثمة حاجة لذلك؟

(٣٩) ولامشاحة فى أن المبدع الشعبى ينتمى إلى ثقافة وظروف ومواصفات ثقافية واجتماعية تنتمى - بحسب الأصل - إلى الماضى. ولعل هذا التقرير أن يشى بالإجابة الصحيحة لما طرحناه آنفاً، أى بمعنى آخر، هل نحن فى عصر لاحق لعصر تخلق المأثور الشعبى ومختلف - بالضرورة - عنه، هل نحن فى حاجة حقيقية لاستخدام هذا المأثور أو حتى لاستلهامه فى فنوننا المعاصرة؟

(٤٠) للإجابة عن هذا السؤال السابق مباشرة، يجدر التفرقة بين أمرين نراهما واردين ومهمين فى آن، ألا وهى: الاستخدام المباشر والاستلهام. وبادئ ذى بدء، نحن مع الاستلهام وضد الاستخدام المباشر، إلا إذا كان هذا الاستخدام المباشر يترجم عن واقع يتسم بالإفلاس الفنى. بيد أنه يجدر إعمال تفرقة أخرى، بين تسجيل المأثور الشعبى - كما هو - للحفاظ عليه كمادة أرشيفية بحتة وبين الاعتماد المباشر بالنقل الحرفى عن المأثور الشعبى لإدخاله عنصراً فى عمل فنى معاصر. وبالطبع لسنا ضد التسجيل ذى الطابع الأرشيفى لأغراض علمية ومعرفية مشروعة، بيد أننا ضد الاستخدام المباشر والحرفى للمأثور الشعبى فى عمل فنى معاصر.

(٤١) ففى أى عمل فنى معاصر، تكون الرؤى المعاصرة هى الأساس القاعدى الذى يقوم عليه العمل الفنى. إلا فى حالات استثنائية نادرة ذات طابع وثائقى. فلاشك - عندنا

ـ فى أن الفن كأى تعبير عن بناء فوقى إنما يجدر أن يقوم على أساس من مواصفات وظروف محددة من الأبنية التحتية الواقعية، فى إطار النظام المعنى للعلاقات الاقتصادية الاجتماعية. إذ لايمكن ـ فى النظر وفى المنطق ـ أن تستخدم تيمات فنية تنتمى إلى أبنية مغايرة من نظم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية للتعبير الفنى عن واقع آنى مغاير ومتغير.

(٤٢) غاية مافى الأمر، أن ثمة أعمالاً فنية تترجم عن بعض جوانب ذات طابع محدد فى تاريخنا الاجتماعى، الأمر الذى يسمح بالاستعانة الجزئية وفى حدود، ببعض التيمات من المأثور الفنى الشعبى، بحيث يمكن لهذه التيمات المحدودة أن تؤدى مهامَّ توضيحية فى الأساس. أما تجاوز هذه الحدود فى استخدام التيمات الشعبية وبخاصة على نحو مباشر، فهو تعبير عن منزلق خطير فنياً وأخلاقياً.

(٤٣) وفى الوقت ذاته، فليس بالسائغ ـ لدينا ـ أن يلجأ معد العمل الفنى المعاصر إلى الافتئات على المأثور بإجراء تعديلات جوهرية عليه أو تشويهه بعدم الفهم أو بالخلط أو بالعمد. فنحن نرى فى الكثير من أعمال فنية معاصرة، مظاهر عديدة تقوم ـ فى ظاهر الأمر ـ على استلهام المأثور الشعبى بدون تعمق كاف لدراسة هذا المأثور أو لفهمه. وهذه الأعمال الفنية المعاصرة، تكتفى بنظرة عجلى إلى بعض الجزئيات الشكلية ـ فى الغالب ـ للمأثور الشعبى ذى العلاقة، بحيث تستلهمه استلهاماً مبتسراً مشوهاً.

(٤٤) وإذ تكون الصراحة الكاملة والموضوعية العلمية مطلباً شديد الإلحاح ـ آنياً ـ حتى لاتزيد الأمور السلبية إلى العجلة أو الجهل أو التخبط أو التشوش العقلى، أو كل هذا جميعاً.

وهنا تلزم الدعوة الملحة، إلى أن تقوم المراكز البحثية الجادة حول المأثور الشعبى (إن كان ثمة)، بالتسجيل العلمى الدقيق للمأثور وحفظه حفظاً علمياً، وتصنيفه ودراسته والتعليق عليه من كل النواحى المعرفية ذات العلاقة. وتكون هذه المراكز ـ فى هذه الحالة ـ قد قامت بواجبها المعرفى والمهنى والقومى، هذا من ناحيةٍ، كما تكون قد أتاحت أمام المبدع المعاصر، الفرصة المرضية للاستلهام الرصين لمواد المأثور الشعبى، هذا من ناحية أخرى.

(٤٥) وحتى إذا تم هذا الذى ندعو إليه (ونحن فى شك مبرر، أن يحدث فى المدى الزمنى القريب) فإن هذا لايمنع من ضرورة استعانة المتصدين للإبداع الفنى المعاصر ـ إن أرادوا استلهام المأثور الشعبى ـ من ضرورة الاستعانة بخبراء متخصصين أكفاء فى الميادين المعرفية والثقافية المعنية، لإبداء الرأى حول تصورات مبدعى العمل الفنى المعاصر. وبغير هذا، فإن النتيجة الحتمية أن يغدو المأثور الشعبى نهباً لجهلاء ولمرتزقة، وأن يمكن لهؤلاء من السطو الساذج على المأثور الشعبى واستخدام تيماته على نحو متهافت، وبذلك كله يتم إعادة خلق الجهل والسطو والانتهازية والفهلوة إلى أجيال قادمة جيلاً إثر جيل.

(٤٦) وعلى الرغم من قتامة الصورة، فإن مما يبرر رسم ملامحها بصراحة، أن التدهور أضحى ملمحاً ثابتاً شديد الترسخ، وأن السلبيات تتراكم على نحو خطير وغير مسبوق، على صعيد الفن وعلى كل الأصعدة.

والله تعالى أعلم..

ثبت بأهم الإشارات والإحالات..

(١) جيمس هنرى برستد، تطور الفكر الدينى فى مصر القديمة، (ترجمة: زكى سوس)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ١٩٦١، ص ٥٢، ص ٥٣.

(٢) انظر فى التفاصيل:

بيير مونتيه، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة (ترجمة: عزيز مرقص منصور، مراجعة: عبد الحميد الدواخلى)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣٨٢ ومابعدها. ومن عجب أن تستمر ظاهرة الشكوى إلى أضرحة الأولياء فى مصر حتى الآن لأسباب مشابهة. انظر: سيد عويس، ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعى، نشر المركز القومى للبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٥.

(٣) بيير مونتيه، المصدر السابق مباشرة، ص ٣٨٨، ص ٣٩٩.

(٤) المصدر السابق مباشرة، ص ٣٩٩، ص ٤٠٤.

(٥) نقلا عن «هيرودوت»، المصدر السابق مباشرة، ص٤٠١.

(٦) بيير مونتييه، المرجع السابق، ص ٣٩٦.

(٧) على فهمى، دين الحرافيش فى مصر المحروسة ـ دراسة فى الفهم السوسيولوجى الشعبى للدين، من أعمال الندوة العلمية عن: الدين والمجتمع العربى، الجمعية العربية لعلم الاجتماع بتونس، القاهرة، ابريل/ نيسان ١٩٨٩.

(٨) على فهمى، دين الحرافيش فى مصر المحروسة، المصدر السابق مباشرة.

(٩) يونان لبيب رزق، الأهرام ديوان الحياة المعاصرة (١٢٣)، عالم الموالد، جريدة الأهرام، ١٣ يونيو/ حزيران ١٩٩٦.

(١٠) سليمان جميل، الإنشاد فى الحضرة الصوفية، (تقديم أستاذنا الجليل: سيد عويس). د. ت. (وإن كنا نتذكر أن هذه الدراسة قد نشرت فى أواخر الستينات).

(١١) يبلغ عدد الطرق الصوفية المسجلة رسمياً فى مصر نحو ستين طريقة. وتختلف التقديرات عن عدد المنضمين رسمياً إليها، والشائع أن عددتهم قد تصل إلى نحو أربعة ملايين انظر: محمد السيد سابق، دراسة عن الطرق الصوفية واختيار واحدة منها لدراسة مفصلة، مشروع مهنى للحصول على درجة البكالوريس فى الخدمة الاجتماعية (غير منشور). تحت إشراف أستاذنا الجليل: سيد عويس، (العام الجامعى ١٩٦٦/٦٥) وقد شاركنا فى تقويم هذه الدراسة آنذاك.

(١٢) إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم (فى القرن التاسع عشر) ترجمة: عدلى طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٠.





الموشحة والزجل

من الأندلس إلى مصر

سيد خميس

كانت قرطبة فى عصر الخلافة الأموية فى الأندلس موضع التقاء وانصهار الكثير من أجناس الشرق والغرب، ولذلك فقد كانت مركز توازن قلق، على حد تعبير المستشرق الإسبانى غارسيا غومس فى كتابه عن «الشعر الأندلسى».. وعندما انهارت الخلافة الأموية فى الأندلس، وتفككت وحدة مدنها، وتفرقت بها السبل، وحل محل السلطة المركزية الموحدة ملوك الطوائف العربية الصغار، وأمراء الجماعات البربرية، وفتيان صقالبة القصور «زالت مع ذلك التفرق القوة الموجهة للسياسة الأندلسية العامة، واختفى ما هو أخطر من ذلك وهو المثل الإسبانى الأعلى». لقد عمل الأمويون طوال مدة حكمهم على تخليص الأندلس من المثل الأعلى المشرقى، الذى كانت تمثله الخلافة العباسية فى بغداد من ناحية، والخلافة الفاطمية فى القاهرة من ناحية أخرى، لأسباب سياسية فى المقام الأول. وكان طوق النجاة لملوك الأمويين هناك هو أن يحوّلوا الأندلس إلى كيان غربى قائم بذاته، وقد نجحوا فى ذلك إلى حد كبير، بينما عمل أمراء الطوائف على عكس ذلك؛ إذ حولوا قرطبة إلى مدينة مشرقية، فتحولت المدن الأندلسية الأخرى بالتالى إلى «بغدادات صغيرة كثيرة»، وقد تزامن ذلك مع عصر «السيد القمبيطور»[1] بطلهم الملحمى، كما كوّن المغاربة دولتهم.. وبين نارى النصارى فى الشمال والبربر فى الجنوب، وقف ملوك الطوائف وقد وهن أمرهم وأضعفهم الترف والبذخ، لايكاد سلطان أحد منهم يتخطى حدود بلده، فكانت دويلاتهم أشبه بجمهوريات إيطالية فى ثياب شرقية.. وسادت ذلك العصر كله روح من البذخ المسرف والإجرام السافر، من المطامع والنزوات، ومن الخناجر والسموم. ومع ذلك الانهيار والتفكك السياسى والاجتماعى، فقد كان ذلك العصر عصر ازدهار للشعر والشعراء، وهو العصر الذى نضج فيه لونان متميزان من ألوان الشعر هما: الموشح والزجل [2]. فإن ما حدث فى الأندلس من تفكك وضعف سياسى، قد صاحبه ازدهار ثقافى يذكرنا بما حدث فى الخلافة العباسية فى القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، عندما تفككت أوصال الخلافة العباسية، وانقسمت إلى دويلات وإمارات، وأصبحت سلطة الخليفة العباسى مجرد سلطة اسمية، وشهدت الخلافة المفككة فى الوقت ذاته تقدماً عظيماً فى الإبداع الثقافى والأدبى [3].

ويصف المستشرق الإسبانى غارسيا غومس حال الشعر والشعراء فى ظل ملوك الطوائف الذين كان لكل واحد منهم ميزة اختص بها عن جيرانه «فامتاز المتوكّل صاحب بطليوس

بالعلم الغزير، وامتاز ابن ذى النون صاحب طليطلة بالبذخ البالغ، وفاق ابن رزين صاحب السهلة أنداده فى الموسيقى، واختص المقتدر بن هود صاحب سرقسطة بالعلوم ، وبذّ ابن طاهر صاحب مرسية أقرانه بالنثر الجميل المسجوع، أما الشعر فكان أمراً مشتركاً بينهم جميعاً، يلقى منهم كل رعاية، ولكن رعاية بنى عباد أصحاب أشبيلية الجميلة به كانت أعظم وأشمل، وفى أثناء ذلك كانت قرطبة النبيلة تحتضر، وكان البربر أصحاب السلطان فى جنوبى الأندلس قد عقدوا الخناصر مع اليهود ووفود العناصر المشرقية على الأندلس. وانصرف نفر من أهل الأدب إلى تأليف مجموعات جيّد الكلام من نظم ونثر، كالذى فعله أبو الوليد الحميرى (توفى حوالى ٤٤٠ هـ ١٠٤٨م) من تأليف كتابه «البديع فى وشى الربيع» ومضى الناس فى نظم الموشحات. ولكن أكثر ما انصرفت إليه الملكات هو قرض شعر حديث على طريقة القدماء، ولدينا من ثمار قرائحهم آلاف الأبيات، لقد أصبح أهل الأندلس كلهم شعراء ! حتى قال القزوينى: «إن أى فلاح يحرث على الثيران فى شلب يستطيع أن يرتجل ما شئت من الأشعار فيما شئت من موضوعات!».

ومضى الشعراء يقطعون الأندلس طولاً وعرضاً، ينتجعون قصور الأمراء حيث يظفرون بالمأوى والصلات، ويحضرون مجالس أصحاب الأمر، وتدرج أسماؤهم فى سجلات الدواوين، وتخلع عليهم وظائف التدريس. ولقد كان الواحد منهم يرتجل المقطوعة القصيرة فيبلغ بها الوزارة. ولما اشتد عليهم الطلب وتوالى إلحاح الأمراء رفعوا أسعار أشعارهم، حتى حلف واحد منهم ألا يمدح أميراً بأقل من مائة دينار، وأدرك اليأس نفراً منهم فانصرفوا عن الشعر وعادوا إلى أريافهم وإلى ما كانوا يزاولونه قبل احترافهم الشعر من أعمال. وكان كبار القوم - من ملوك ووزراء وأصحاب وظائف كبرى وسفراء - لايتراسلون إلا شعراً، فكانوا يتهادون بطاقات صغيرة تحمل عبارات الدعوات والاعتذارات والأهاجى، أو يرفقونها بهداياهم، أو يسجلون فيها لمحات من حياتهم، كلها منظومة شعراً يشبهون فيه أنفسهم بالنجوم والزهور، وأصبحت حياتهم كلها شعراً صرفاً، ومعظم هذا الشعر متكلّف زائف، ولكنه يضم بين الحين والحين لمحات تصور أخلد العواطف الإنسانية»(٤).

لقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية مهيأة تماماً لنضج فنّين جديدين من فنون الشعر هما: الموشحات والأزجال - لم يولدا من عدم؛ فالشعوب تغنى وتنشد أشعارها منذ القدم، وهى تغنى بلغتها وبطريقتها التى تستوعب أحلامها ورؤاها، حتى لو جاءت خارجة على أعاريض أشعار العرب، كما برّر ابن بسام استبعاده للموشحات فى كتابه: «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة»، وهو نموذج لموقف النقاد والمؤرخين الرسميين من شعر الشعب وفنونه.. وهل كان الفلاح الأندلسى فى شلب، والذى أشار القزوينى إلى أنه يستطيع أن يرتجل «ما شئت من أشعار فيما شئت من موضوعات» - هل كان ذلك الارتجال يتم بالفصحى أم بالعامية؟! لقد كان للأبحاث التى قام بها الأستاذ خوليان ريبيرا، عميد مدرسة الاستعراب الإسبانى منذ أكثر من نصف قرن، الفضل فى الكشف عن مصادر الموشحات والأزجال وجذورها، وعن أثرهما المهم فى الشعر الأوروبى فى العصر الوسيط، وهى أبحاث اتسمت بالدقة الموضوعية والإنصاف معاً، وأعادت للتراث العربى فى الأندلس اعتباره بوصفه تراثاً مشتركاً بين العرب والإسبان، كما دحضت هذه الأبحاث الكثير من النظريات الأوربية التى تبناها بعض المستشرقين القائلين بالأصل الأوروبى للموشحات والأزجال. لقد كان أهل الأندلس الإسلامى - كما يقول الأستاذ ريبيرا - يستعملون العربية الفصيحة بوصفها لغة رسمية يتعلمها الناس فى المدارس ويكتبون بها الوثائق وما إليها، أما فى شئونهم اليومية وأحاديثهم فيما بينهم فكانوا يستعملون لهجة من اللاتينية الدارجة أو الأعجمية El romance. وليس ذلك بغريب، لإننا إذا ذكرنا أن عدد العرب الخلّص الذين دخلوا شبه الجزيرة (إسبانيا) كان قليلاً جداً، تبينّا أننا لانستطيع اعتبار الأندلسيين المسلمين ساميين أو مشارقة، ابتداء من جيلهم الثالث أو الرابع بعد الفتح ، ولنضف إلى ذلك أن شعوب أوروبا كانت تستعمل فى ذلك الحين اللاتينية بوصفها لغة، وأن ناسها كانوا يتحدثون إلى جانبها لهجات أعجمية مختلفة مشتقة من اللاتينية.

وكان هذا الازدواج اللغوى هو الأصل فى نشوء طراز شعرى مختلط، تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية، وقد ازدرى أهل الأدب الفصيح والمعنيون بأمره هذا الطراز الشعرى الجديد، بينما مضى الناس جميعاً يتناقلون مقطوعاته سرّاً فيما بينهم، وذاع أمره داخل البيوت وفى أوساط العوام، وما زال أمره يعظم والإقبال عليه يشتد حتى أصبح فى يوم من الأيام لوناً من الأدب (يقصد الاعتراف الرسمى به). وقد أخذ هذا الطراز من الأدب الشعبى صورتين إحداهما «الزجل» والثانية «الموشحة». أما الزجل فشعر يصاغ فى فقرات تسمى أبياتاً، وتبدأ مقطوعته ببيت يعرف بـ «المركز» تليه أغصان

ذات قافية واحدة ووزن واحد، يتكون الغصن منها من ثلاثة مصاريع أو أكثر، ثم يعقبها بيت فى نفس وزن المركز وقافيته، وهكذا.. وأما الموشحة فنظم تكون فيه القوافى اثنتين اثنتين كما هو الحال فى الوشاح، وهو العقد الذى يكون من سلكين من اللآلئ لكل منهما لون.. فالتسمية هنا تشير إلى طريقة تأليف القوافى، وهى تشبه الزجل فيما عدا ذلك(...) والزجل والموشحة فى واقع الأمر فن شعرى واحد، ولكن الزجل يطلق على السوقى الدارج منهما، إذ لابدّ له أن يكون فى اللغة الدارجة، فقد كان يتغنى به فى الطرقات. أما الموشحة فلاتكون إلا من العربى الفصيح، واسمها كذلك عربى كما هو واضح، وربما استطعنا أن نقول إن لفظ الموشحة يطلق على المهذب من الزجل الذى تستعمل فيه الفصحى أو ينظم فى أسلوب أرفع من أسلوب الأزجال»(٥).

لقد انتقلت الأزجال والموشحات من الأندلس إلى مصر وبلاد المشرق العربى بعد فترة زمنية قصيرة.. فإذا كان ابن بسام فى كتابه «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة» الذى يعد أول مرجع أندلسى يتحدث عن نشأة الموشحات، واستقرار قواعدها والاعتراف بها، ويسند ذلك إلى أبى بكر عبادة بن ماء السماء بقوله: «وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها، غير مرقومة البرود، ولامنظومة العقود (أى لم تكن قد استقرت ووضعت لها القواعد) فأقام عبادة هذا مئادها وقوّم ميلها وسنادها (طوّرها) فكأنها لم تسمع إلا منه ولا أخذت إلا عنه، واشتهر بها اشتهاراً غلب على ذاته، وذهب بكثير من صفاته (لاشتغاله بهذا اللون الجديد المستهجن فى نظر ابن بسام)، لكنه لايلبث أن يشهد بأهمية هذا الشعر الجديد وانتشاره فيقول: وهى «الموشحة» على أوزان كثيرة كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب، تشقّ على سماعها مغنّاة مصونات الجيوب، بل القلوب (على عادة بعض عاشقى الطرب فى شق ثيابهم عند وصول نشوتهم بالغناء إلى الذروة) وقد مات عبادة بن ماء السماء هذا حوالى ٤٢٠ هـ، بينما ولد الشاعر والوشاح المصرى ابن سناء الملك صاحب كتاب «دار الطراز فى عمل الموشحات» ـ والذى سنتناول موشحاته وخاصة خرجاتها بالتفصيل، فى الفصل التالى ـ ولد عام ٥٥٠ هـ، وهو يحدثنا فى مقدمة كتابه أنه قد تعرف على فن الموشحات وهام به عشقاً منذ أن كان فى أول الشباب، كما نعرف من مقدمة كتابه أن الموشحات كانت فناً معروفاً ومعترفاً به فى المجتمع الثقافى المصرى. وقد أورد فى كتابه هذا موشحات للأعمى التطيلى (توفى سنة ٥٢٥هـ) وأبو بكر بن بقى (المتوفى سنة ٥٤٥هـ) وابن زُهر الحفيد(٦)، صاحب الموشح الشهير:

أيهّا السّاقى إليك المُشتكى... قد دعوناكَ وإن لم تَسمعِ

والذى (توفى عام ٥٩٥ هـ) وكان عمر بن سناء الملك حينذاك أربعين عاماً، الأمر الذى يعنى المعاصرة والتواصل بين الموشحات الأندلسية والموشحات المصرية.

إن احتضان الثقافة المصرية الرسمية فى الدولة الأيوبية، التى عاش فى رعايتها ابن سناء الملك، لهذا الطراز الشعرى الجديد (الموشحات) واحتفاءها به، ودراسته، والنسج على منواله، ليدل من ناحية على التشابه الكبير بين المناخ الثقافى فى مصر، والمناخ الثقافى الذى ازدهرت فيه الموشحات والأزجال فى الأندلس، كما يدل من ناحية ثانية مكملة على عروبة العناصر التى استلهمها الوشاحون والزجالون فى شعرهم الجديد. ولا أقصد بالعناصر العربية هنا ما ينسبه البعض إلى خليفة اليوم الواحد العباسى الشاعر المبدع عبدالله بن المعتز من اختراعه للموشح فى بغداد فى القرن الثالث الهجرى. ولكن أعنى أن هذا الطراز الشعرى الجديد لم يكن بعيداً عن الشعر العربى الفصيح التقليدى، ومحاولات التجديد فيه منذ القرن الثالث الهجرى، والتى نشأ عنها «المسمّطات والمخمسات»، كما أنه لم يكن بعيداً عن الشعر العامى والأغانى الشعبية فى الأندلس ومصر. وإن كان المصدر الأصلى الذى استوحاه مقدّم بن معافى القبرى الضرير ـ الذى قيل إنه مبتكر فن الموشح ـ مازال مجهولاً.. الأمر الذى دفع بعض الباحثين إلى نسبة هذا الأصل إلى التراث الجليقى (البرتغالى) أو أن أصله البعيد رومانى، أو أنه أتى إلى الأندلس من بغداد التى استوحت فيه الرباعيات الفارسية.. بل إن أحد الباحثين ميلياس فيلكروسا حاول أن يجد علاقة بين الموشحة والزجل، وبين الفن الشعرى العبرى المعروف بـ «البزمون» والتسبيحات الدينية التى يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الدينى لآيات الكتاب المقدس (٧).

ويضع المستشرق الإسبانى إيميليو غارسيا غومس فى كتابه «الشعر الأندلسى» حداً لهذه التخريجات بتأكيده أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة؛ ففى بنائها الفنى تشابه كبير مع قصائد المسمطات والمخمّسات، وأن العناصر الأندلسية المحلية سواء أكانت بالعامية أم بالأعجمية لاتظهر إلا فى الجزء الأخير من الموشحة؛ أى فى الخرجات.

كيف هاجرت الموشحات والأزجال إلى مصر؟!

لم تكن علاقة الأندلسيين بمصر عامة، والإسكندرية خاصة، بنت القرن السادس الهجرى، فقبل ذلك بأكثر من قرنين وصلت سفن الأندلسيين - الذين طردهم الخليفة الأموى بعد تمردهم عليه - إلى الإسكندرية، وأقاموا بها ما يشبه الجمهورية المستقلة؛ بل تركوا تأثيرهم فى لغة الحديث اليومى عند أهلها حتى الآن، كالتحدث عن المتكلم المفرد بضمير الجمع! لكن هجرة الأندلسيين إلى مصر وبلاد المشرق أصبحت ظاهرة فى عصر المرابطين فى القرن السادس الهجرى.

ويقول المستشرق الإسبانى أنجل جنثالث بالنثيا عن هذه الهجرات: «ويمتاز هذا العصر بظاهرة أدبية أخرى جديرة بالذكر، وهى هجرة الكثيرين من أهل العلم والأدب من الأندلسيين إلى المشرق، حاملين معهم علومهم وثقافتهم، ومن أمثلة ذلك أبو الوليد الطرطوشى (صاحب كتاب «سراج الملوك» فى علم السياسة) وقد خرج الطرطوشى من الأندلس سنة ٤٧٦هـ وزار بغداد والبصرة ودمشق ثم استقر فى القاهرة، وقضى بقية حياته فيها، ومات فى الإسكندرية سنة ٥٢٥هـ. وأبو الصلت بن أمية الذى تجلت مواهبه الأدبية فى الإسكندرية ومصر وتونس، وله كتاب «مختارات شعرية» ضاهى به مختارات الثعالبى فى «يتيمة الدهر»، وله «الرسالة المصرية»، ومؤلفات أخرى كثيرة فى الطب والفلك والموسيقى والهندسة والمنطق[٨].

وفى حديث غارسيا غومس عن الشاعر «ابن الأبار» من شعراء عصر الموحدين يقول: «وكان من الدلائل الواضحة على اضمحلال الأندلس مغادرة الكثيرين من أعلامه إياه إلى غير رجعة. فلم يعد الأندلسيون يخرجون إلى المشرق لطلب العلم ثم يعودون محملين بذخائر علومه، كما كانوا يفعلون قبل ذلك، وإنما أصبحوا يبرحون الأندلس بزاد حافل من المعارف الأندلسية وينشرونها فى أقطار نائية، وهذا ما وقع لرجال كأبى الحسين بن جبير، والصابونى، والششترى، ومحيى الدين بن عربى - وهو أهم هؤلاء جميعاً»[٩]، ويختم جنثالث بالنثيا حديثه عن مدرسة ابن قزمان فى الزجل الأندلسى بالتأكيد على أنه خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين توجه من أهل الأندلس نفر من الفقهاء والمتصوفين والأطباء وأهل الأدب إلى المشرق، وكان لهم أثر عظيم هناك. وعن طريق بعض هؤلاء انتقل الزجل إلى المشرق، وكان أول من علم أهل المشرق صناعته أبو مروان بن زهر الذى مارس الطب فى بغداد، وأبو على الشلوبينى السخوى، وابن وكيل الزاهد الذى عرف بابن الإقليشى، ومحيى الدين بن عربى، وعبدالمنعم بن عمر - وكان كحّالاً وفيلسوفاً وأصله من جيان، وأصبح فيما بعد شاعر صلاح الدين الأيوبى - وابن سعيد الغرناطى، الذى اجتمع فى المشرق بشعراء أندلسيين هاجروا من بلادهم وانصرفوا إلى صناعة الزجل فى مهاجرهم، ومن أولئك أبو الحاج يوسف بن عقبة[١٠].

لقد اكتسبت اللغة العربية الفصحى فى القرن السادس الهجرى ملامح محلية فى كل قطر عربى، ووصل تطور اللهجات العربية المحلية إلى الحد الذى أصبحت فيه أداة للنظم الشعرى المعترف به. ويتحدث العلامة ابن خلدون فى نهاية مقدمته الشهيرة عن هذه الظاهرة تحت عنوان: «فصل فى أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد»، وهو يبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى بديهية ظلّت مغيبة لعصور طويلة عند المثقفين الرسميين وهى أن الشعر خاصية إنسانية عامة وليست مرتبطة باللسان العربى فقط؛ ففى الفرس واليونانيين شعراء كما فى اليمن القديمة «ولما فسد لسان مضر ولغتهم (اللغة الفصحى) دونت مقاييسها وقوانين إعرابها، وفسدت اللغات من بعد بحسب ما خالطها ومازجها من العجمة (لغات غير العرب من المسلمين) فكانت لجيل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مضر فى الإعراب جملة وفى كثير من الموضوعات اللغوية وبناء الكلمات، (أى حتى العرب الخلص أهملوا الحرص على الإعراب فصارت لغتهم مختلفة عن لغة الأسلاف)، وكذلك الحضر وأهل الأمصار (سكان المدن) نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر (اللغة الفصحى) فى الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف، وخالفت أيضاً لغة الجيل من العرب لهذا العهد (أى أن التطور اللغوى نتج عنه لهجتان مختلفتان: لهجة العرب الخلص التى اختلفت عن لغة أسلافهم، ولهجة أهل المدن التى اختلفت عن لهجة العرب وعن الفصحى معاً) واختلفت هى فى نفسها بحسب اصطلاحات أهل الآفاق (الأقطار المختلفة) فلأهل المشرق وأمصاره لغة غير لغة أهل المغرب وأمصاره، وتخالفها أيضاً لغة أهل الأندلس وأمصاره.

ثم لما كان الشعر موجوداً بالطبع فى أهل كل لسان لأن الموازين على نسبة واحدة فى أعداد المتحركات والسواكن ومتقابلها موجودة فى طباع البشر (أى أن الإيقاع الشعرى الذى يخلقه الوزن والقافية موجود فى جوهره فى كل اللغات، بوصفه ترجمة موسيقية لوجوده فى الطبيعة الإنسانية) فلم يهجر الشعر بفقدان لغة واحدة وهى لغة مضر (الفصحى التى دونت بها أشعار العرب الأولين) الذين كانوا فحوله وفرسان

ميدانه، حسبما اشتهر بين أهل الخليقة؛ بل كان كل جيل وأهل كل لغة من العرب المستعجمين والحضر وأهل الأمصار يتعاطون منه ما يطاوعهم في انتحاله ووصف بنائه على مهيع كلامهم (لم يفقد الشعر كما فقدت اللغة الفصحى التي ارتبطت بالشعر القديم، بل أصبح لكل عصر ولكل مجموعة بشرية سواء في الريف، أو البادية، أو المدينة، شعرها الخاص المتفق مع لغاتها وطريقتها في البناء الفني) فأما العرب، أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر (أي العرب المعاصرون لابن خلدون والذين ابتعدت لغتهم عن الفصحى) فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض (الأوزان) على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والغزل والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون من فن إلى فن في الكلام (الخروج من الغزل إلى المدح مثلاً) وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم (اختصاص القصيدة بغرض واحد من أغراض الشعر). وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر ثم ينسبون (كما كانت قصائد شعراء الهلالية على عصر ابن خلدون، تبدأ بـ «يقول الشريف بن هاشم على.. أو يقول أبو زيد الهلالي.. ثم يتحول الشاعر إلى الغزل والمدح أو الهجاء.. إلخ) وأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي. وربمّا يلحّنون فيه ألحاناً بسيطة ليست على طريقة الصنعة الموسيقية، ثم يغنون به. ويسمّون الغناء به باسم الحوراني نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد.

ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به معقباً على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويّه (الحرف الذي يسبق القافية) ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربّع والمخمّس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين.

(هذا الشكل الشعري البدوي شبيه بالمربعات التي صاغ منها رواة السيرة الهلالية في صعيد مصر أحداث السيرة .. وهو يسمى خارج السيرة بـ «الواو») ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، وفيهم الفحول والمتأخرون (المبدعون ومتوسطو الموهبة) والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصاً علم اللسان (علوم اللغة) يستنكرون هذه الفنون التي لهم (للبدو) إذا سمعها ويمّج نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه نبا عنها لاستهجانها (أي أنها لاترقى إلى مستوى الشعر العربي في نظر علماء اللغة هؤلاء)، وفقدان قدرة هؤلاء اللغويين على معرفة أسرار تلك اللغة والقدرة على تذوق أشعارها. فلو حصلت لهم ملكة من ملكاتهم (هؤلاء العرب البادين) لشهد لهم طبعهم وذوقهم ببلاغتها إن كانوا سليمين من الآفات في فطرتهم ونظرهم وإلا فالإعراب (اتباع قواعد النحو والصرف) لامدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام المقصود لمقتضى الحال من الوجود (القدرة على التعبير الدقيق والجميل عن المعنى والحالة النفسية) سواء كان الرفع دالاً على الفاعل والنصب دالاً على المفعول أو بالعكس، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه (أي القوانين التي تسير عليها تلك اللهجة لا قوانين اللغة الفصحى) فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة (المتكلمون بتلك اللهجة) فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة، وإذا طابقت تلك الدلالة المقصود ومقتضى الحال، صحت البلاغة، ولا عبرة لقوانين النحاة في ذلك (هذا المفهوم الرائد والدقيق للفصاحة والبلاغة عند ابن خلدون والذي لايرتبط بلغة أو لهجة بعينها، كما لايرتبط بطريقة واحدة من طرق البناء الفني. وإنما يرتبط بقدرة اللغة على التواصل والتوصيل، وقدرة الشكل الفني على التعبير، هذا المفهوم الذي سبق به ابن خلدون زمانه بسبعة قرون ما زال لم يستقر بعد في الثقافة العربية) وأساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه المرة ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلمة، فإن غالب كلماتهم موقوفة (ساكنة) الآخر، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام، لابحركات الإعراب.(١١).

المصريون واللغة العربية

عرف المصريون اللغة العربية قبل الفتح العربي بقرون، بل ربما عرفوها قبل ظهورالمسيحية في مصر، عن طريق القبائل التي هاجرت إليها لتستقر في أطرافها، أو التجار الذين كانوا يقدمون إليها بتجارتهم، ويشير المؤرخون إلى أنه كان هناك خطوط تجارية بحرية تربط مصر بالجزيرة العربية، وكانت مدينة غزة كما تذكر المصادر اليونانية واللاتينية، ميناءً تجارياً مهماً، وملتقى للتجار ورجال الأعمال، لبيع ما كان يحمله العرب من حاصلات اليمن وجنوب الجزيرة العربية، وشراء ما يصل إلى هذا الميناء من الحاصلات المصرية واليونانية والإيطالية. وتشير إحدى الوثائق التي يرجع تاريخها إلى عام ٢٦٣ ق. م إلى وجود صلات تجارية بين العرب والمصريين في تلك الفترة المبكرة، وقد كان عمرو ابن العاص، فاتح مصر و أول والٍ عربي عليها، يعرف مصر

جيداً قبل الفتح من خلال زياراته الكثيرة لها بوصفه تاجراً، كما يذهب المؤرخون إلى أنه كان يعرف اللغة السريانية ، التى كانت لغة الثقافة فى مصر - كما كانت اليونانية لغة الإدارة والسياسة - وأن هذه المعرفة هى التى جعلته يغرى الخليفة الثانى عمر بن الخطاب بفتحها، إضافة إلى إن هذا الفتح كان ضرورة جغرافية - سياسية للدولة العربية الجديدة [١٢] .. «وأما بالنسبة للهجرات العربية بقصد الاستقرار، فقد كانت هناك كثير من الموجات دفعت بها بلاد العرب إلى مصر فى العصور الفرعونية. وكان طريق سيناء قنطرة ثابتة مفتوحة للهجرات منذ القدم، ومن هذه الهجرات ما كان يؤخذ فيه رأى حاكم مصر ويتم بموافقته، وقد أشار المؤرخون إلى سلسلة من الهجرات أخذت مكانها قبل الفتح الإسلامى[١٣]».

وتشير الوثيقة التى أشار إليها الدكتور أحمد مختار عمر، والتى يرجع تاريخها إلى عام ٢٦٣ ق. م إلى أنه كانت توجد فى هذا الوقت المبكر جالية عربية كبيرة مكوّنة من القبائل التى هاجرت من جنوب الجزيرة العربية واستقرت فى مصر. «وإنه لمن الأهمية بمكان أن نذكر هنا أن لغة هذه الوثيقة تبدو قوية الصلة باللغة العربية، مما يدل على أن هؤلاء العرب كانوا يكوّنون جزيرة لغوية فى مصر، وأن هذه الجالية ظلت مخلصة لقوميتها محتفظة بأبجديتها تكتب بها وتعتز بتراثها. والوثيقة قصيرة ولكنها ذات أهمية كبيرة لأنها تحدثت عن وجود العرب الجنوبيين بمصر فى ذلك العهد السحيق، وعن وجود علاقات تجارية ربطت بين مصر وجزيرة العرب من البر والبحر، وهى تتحدث أيضاً عن رجل اسمه «زيد بن زيد إيل» «اللات - الله؟» اعترف بوجود دين عليه وواجب هو توريد وتزويد بيوت آلهة مصر بالمرّ وقصب الطيب.. ومن الكلمات التى وردت فى الوثيقة، والتى يمكن بسهولة ردّها إلى أصل عربى أو سامى الكلمات «دين» التى استعملت بنفس معناها العربى و«نفقس» التى تعنى ثروته ونفقته من الأصل الثلاثى «نفق» و«محرّمى» التى تعنى الحرم، و«رثد» التى تعنى رصد أو خصص. وعلى أية حال فمن الطبيعى أن يكون قد نشأ نوع من الاحتكاك فى ذلك الوقت بين اللغتين العربية والمصرية، وأن يكون قد حصل بينهما قدر من التبادل ويبدو أن آثار كلتا اللغتين على الأخرى كانت قوية لدرجة أنها خلقت تشابهاً أو تقارباً بين اللغتين، أدى ببعض اللغويين المحدثين أن يزعموا وجود قرابة بين اللغتين، أى بين المجموعة السامية والحامية (من المجموعة السامية اللغة العربية ومن المجموعة الحامية اللغة المصرية القديمة)[١٤] ولكن الحقيقة أن هذا التشابه سببه ما حدث من اختلاط بين الساميين والمصريين فى العصور السحيقة (...) وقد كان نفوذ اللغة المصرية «أو اللغات المصرية إذا أردنا بهذا المصطلح ما يشمل اللغة اليونانية التى كانت صاحبة نفوذ فى مصر فى تلك الفترة» على العربية كبيراً من ناحية المفردات. فهناك كلمات مصرية كثيرة دخلت اللغة العربية وأصبح ينظر إليها على أنها من اللغة الأدبية النموذجية. من هذه الكلمات ألفاظ نحو «قبس» التى وردت فى القرآن الكريم، و«صداع» و«مشط» التى وردت فى الحديث النبوى: «الناس سواسية كأسنان المشط» وكلمة «بردى» التى وردت فى شعر الأعشى. وقد ذكر السيوطى (المفسّر والمؤرخ والعالم المصرى الشهير) إلى جانب ذلك - قائمة من الكلمات التى وردت فى القرآن الكريم ولها - على ما يزعم - أصل قبطى. ومما ذكره فى هذا الخصوص قوله: وفى قوله تعالى: «ولات حين مناص» أى فرار بالقبطية. وفى قوله تعالى: «فناداها من تحتها» أى بطنها بالقبطية. وفى قوله تعالى «فى الملّة الآخرة» أى الأولى بالقبطية.. وواضح أن قائمة السيوطى لايمكن التسليم بها مطلقاً، ولذا فنحن لانعطيها أى اعتبار» (لم يذكر لنا الدكتور أحمد مختار عمر أسباب رفضه لقائمة السيوطى، ولا أسباب عدم إعطائها أى اعتبار. فهل هى الحساسية الدينية؟ لقد كان جلال الدين السيوطى عالماً مصرياً موسوعياً جليلاً بشهادة علماء عصره، وباحثى عصرنا. وأعتقد أنه كان على معرفة باللغة القبطية، كما كان على معرفة واسعة باللغة العربية وعلومها، وكانت قائمته تستحق، لا الأخذ بها بوصفها حقيقة لغوية، ولكن مناقشتها موضوعياً على الأقل) ويواصل الدكتور أحمد مختار عمر حديثه: «وهناك قائمة أخرى كبيرة لكلمات ذات أصل يونانى، ولكن أحداً لايمكنه أن يقطع هل كان انتقال هذه الكلمات إلى اللغة العربية قد تم فى مصر أو فى سورية».

وخلاصة القول إن اللغة العربية كانت يتكلم بها فى مصر فى فترة ما قبل الإسلام بين أبناء الجاليات العربية وعلى ألسنة التجار العرب وأن تبادلاً حدث بين اللغتين المصرية والعربية، أدى إلى ترك آثار من كلا الجانبين على الآخر ولكن دون أن يفقد أى منهما شخصيته [١٥].

كانت اللغة العربية التى وفدت إلى مصر مع الفاتحين العرب ذات قيمة ذاتية؛ فهى لغة الحكام، وهى لغة الدين الوافد، وهى لغة ثقافة هؤلاء الفاتحين، كما كانت قد انتشرت مع الفتوحات فى الشام والعراق، وهى لغة صاعدة منتصرة فى كل هذه الأقطار، بينما كانت اللغة القبطية فى أضعف حالاتها؛ فقد افترستها اللغة اليونانية طوال تسعة قرون. واليونانية فى زمن الفتح العربى، لغة الكتابة والإدارة

والسياسة، وقد انتزعت السريانية بدورها من القبطية مجالى التعليم العالى والثقافة. وخاصة فى جامعة الإسكندرية العريقة، بعد هجرة بعض العلماء السوريين إليها.. ويقول أحد الباحثين الأقباط إن اللغة القبطية لم تكن وحدها لغة الحديث فى بعض أجزاء من مصر بما فيها الإسكندرية، وأنها كانت فى صراع دائم مع اللغة اليونانية على ذلك.. ويذهب بعض الباحثين بعيداً ليقرروا أن اللغة القبطية كانت لغة الحديث للعامة وغير المثقفين وحدهم؛ لأن الطبقات الأرستقراطية كانت تفضل الحديث باللغة اليونانية، وكذلك أهمل الأقباط لغتهم إلى الدرجة التى تخلوا فيها عن أحرفهم الهجائية فى القرن الرابع أو الخامس الميلادى. واختاروا أبجدية جديدة مستعارة من اليونانية، وأضافوا إليها سبعة رموز من الكتابة الديموطيقية لتعبر عن الأصوات التى لاوجود لها فى اللغة اليونانية(١٦).

ومن أجل هذا حين جاءت حركة الترجمة النشيطة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وبلغت قمتها. لم يجد الباحثون شيئاً ذا بال يستحق الترجمة من القبطية إلا ما ندر، ولا توجد إشارات إلى ترجمات من القبطية إلى العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، اللهم إلا ما يتعلق بالديانة المسيحية، وربما كانت الترجمة الوحيدة التى وصلت إلينا هى تلك التى قام بها سويرس بن المقنع و أصحابه فى القرن الرابع الهجرى، والتى أطلقوا عليها اسم «سير الآباء البطاركة»، وتأخذ دائرة المعارف الإسلامية (مادة قبط) برأى Casanova (المستشرق كازانوفا) فى أن الترجمة العربية للأعمال القبطية لم تتم إلا فى أيام الفاطميين. وتذكر الدائرة أن الأدب القبطى لم يكن أدباً راقياً، وأنه عاش فى شكل مترجمات معظمها من اليونانية، مثل ترجمة العهد القديم، والعهد الجديد، وقصص حياة القديسين(١٧).

الصراع بين العربية والقبطية

يرصد الدكتور أحمد مختار عمر مراحل الصراع التى حدثت بين اللغة العربية واللغة القبطية والتى خرجت منها العربية منتصرة فى نهاية المطاف، فى ثلاث مراحل: مرحلة المناوشة ـ مرحلة التقدم ـ مرحلة النصر.

وتمتد مرحلة المناوشة طوال القرن الأول الهجرى حتى نهايته (٧١٨م) وفيه استعملت اللغتان اليونانية والقبطية بوصفهما لغتين رسميتين، إلى أن أصدر والى مصر إذ ذاك عبد الله بن عبد الملك بن مروان قراره بإحلال العربية محلهما عام ٨٧هـ ـ ٧٠٦م. وكان رئيس الديوان قبطياً وحل محله آخر عربى «وتشير المصادر العربية إلى أن اللغة الر إذ ذاك كانت القبطية وحدها، فى حين أن الباحثين الأوروبيين يرون أنها كانت اليونانية فقط. والذى يبدو لى أن كلتا اللغتين كانتا مستعملة فى الكتابة فى ذلك الوقت. اليونانية بوصفها اللغة الرسمية فى الدواوين والمصالح الحكومية، والقبطية بوصفها لغة العامة، و كانت تكتب بها عقودهم وخطاباتهم ووثائقهم(١٨). وحسب الإحصائية التى أوردها المستشرق الألمانى (كاله) فإن الوثائق المكتوبة بين سنة ٦٥هـ أى بعد الفتح العربى بحوالى أربعين سنة ـ وبين سنة ١٥٩هـ ـ ٧٧٥م كانت كالتالى ٥٪ بالقبطية، و٩٪ باليونانية، و٦٪ بالعربية، ولم يتم، بالطبع، تعريب الدواوين فوراً، وإنما استمرت عملية التعريب حتى السنوات العشر الأولى من القرن الثانى الهجرى على ما يرى الدكتور أحمد مختار عمر.

لقد حل الأقباط محل الرومان فى الوظائف الحكومية، وكان الخلفاء فى المدينة منذ عهد عمر بن الخطاب يلحون فى استبدال العرب بالأقباط فى الوظائف الإدارية.. ولكن خبرة عمرو بن العاص السياسية جعلته يتجاهل الأمر. إلى أن جاءت خلافة عمر بن عبد العزيز الأموى وأرسل لحكام الأقاليم «ألا يولوا أمور المسلمين أحداً من أهل الذمة. فتبسط أيديهم وألسنتهم، وتذل المسلمين بعد أن أعزهم الله».

وقد كان عدد العرب فى تلك الفترة، فى أعلى التقديرات، لا يتجاوز ١٠٪ من السكان، وكان الجنود منهم مشغولين بالمهام العسكرية، لأنهم كما قال لهم عمرو بن العاص، «فى رباط إلى يوم القيامة لكثرة الأعداء حولكم، وتشوف قلوبهم إليكم، وإلى دياركم معين الزرع والمال والخير الواسع»، والأعداء المقصودون هنا هم الرومان الذين انتزعت منهم مصر معين الزرع والمال والخير الوفير. وكانت العلاقة بين هؤلاء الجنود وبين المواطنين الأقباط علاقة سيئة. بينما بدأت بعض القبائل فى الاشتغال بالزراعة التى كان عمر بن الخطاب يرفض اشتغال العرب الفاتحين بها، وانتشرت القبائل العربية من غير الجنود فى معظم بلاد شرق الدلتا ووسطها وفى الفيوم وبنى سويف. وفى عهد عمر بن عبدالعزيز ازداد عدد الأقباط الذين أسلموا بعد أن ألغى ضريبة الرؤوس عن الذين يعتنقون الإسلام، ورفض فرض الجزية عليهم بحجة عدم احتياج الدولة إلى المال، كما قال له بعض مستشاريه، وقال قولته الشهيرة: «إن الله إنما بعث محمداً صلى الله عليه وسلم هادياً ولم يبعثه جابياً».. ونتيجة لتلك العوامل أحرزت اللغة العربية بعض التقدم على حساب اللغة القبطية التى فقدت بعض قوتها فى الصراع من أجل الحياة. «وإن بقاء

اللغتين جنباً إلى جنب، وفشل أيهما في القضاء على الأخرى، لايعنى أنهما كانتا فى حالة ركود، فمن المتوقع أن يكون قد حدث بينهما نوع من التأثير المتبادل، ومن غير المشكوك فيه أن تكون كل لغة قد تركت شيئاً من معالمها على الأخرى»[١٩].

ويرى الدكتور أحمد مختار عمر أن فترة تقدم اللغة العربية فى مصر والتى تنتهى عام ٢١٥ هـ - ٨٣٨م والتى حققت اختلالاً فى ميزان القوى بين اللغتين لصالح العربية - نتيجة زيادة حركة التعريب فى مرافق الدولة - وقد أدت هذه حركة بالأقباط إلى أن يهملوا تدريجياً دراسة اللغتين اليونانية والقبطية، وأن يسرعوا فى تعلم اللغة العربية لتفتح أمامهم فرص العمل، أو ليحتفظوا بما فى أيديهم من وظائف. ولم تؤد حركة التعريب إلى أى تذمر أو احتجاج من الأقباط؛ إذ كان التعريب انتقالاً من لغة أجنبية هى اليونانية إلى لغة أجنبية أخرى هى العربية، وكما تعلم الأقباط اليونانية واستعملوها فى الدواوين على الرغم من أنها ليست لغتهم، لماذا لايتعلمون العربية ويستعملونها فى الدواوين بدلاً منها وهى لغة المنتصرين، ولغة سوف تفتح أمامهم باب الرزق؟!.. وليس هذا فحسب، بل إن بعض الأقباط لم يقنع بتعلم اللغة العربية، وأراد أن يذهب خطوة أبعد فى التقرّب إلى الحكام فاعتنق الإسلام، ولم يكتف بعضهم بالإسلام فحاول أن ينتسب إلى إحدى القبائل العربية علّ ذلك يشفع له عند الناس ويجعله ينعم بالمساواة بينهم.

لقد ازداد فى تلك الفترة عدد الداخلين فى الإسلام من أقباط مصر والذى كان عليهم أن يتعلموا العربية من أجل معرفة الدين الجديد، وكانت أسباب دخولهم إلى الدين الجديد متعددة:

- امتلاء مصر فى أواخر القرن الأول الهجرى بعلماء الدين الإسلامى.

- كراهية المثقفين الأقباط ما آل إليه حال المسيحية من تطاحن وصراع مذهبى بين اليعاقبة والملكانيين [٢٠] ويشير إلى ذلك الفرد بتلر فى كتابه المهم «فتح مصر» بقوله: «وأما الحقيقة المرّة فهى أن كثيرين من أهل الرأى والحصافة قد كرهوا المسيحية لما كان منها من عصيان لصاحبها، إذ عصت ما أمر به المسيح من حب ورجاء فى الله. ومنذ بدا ذلك لهواء العقلاء، لجأوا إلى الإسلام فاعتصموا بأمنه واستظلوا بوداعته وطمأنينته وبساطته».

- الإغراء المادى المتمثل فى الإعفاء من الجزية، ولكن الذين أعفوا من الجزية لم يعفوا من «الخراج» الذى هو ضريبة الأراضى الزراعية، ويعلق المستشرق دى ساسى على هذه المسألة بقوله: «لعل ذلك أحد الأسباب التى دعت إلى بقاء المسيحية فى الأقاليم مدة أطول منها فى المدن»، وكذلك يرى المؤرخ المصرى المقريزى فى كتابه «البيان والإعراب» أن الإسلام لم ينتشر فى قرى مصر إلا بعد المائة الأولى من الهجرة، فلما كانت المائة الثانية كثر انتشار المسلمين بقرى مصر ونواحيها، نتيجة لتزايد الهجرات العربية. «ولسنا نزعم أنه بانتهاء هذه الفترة كان كل شخص يعرف اللغة العربية، ولكننا نزعم ، على الأقل، أنه بانتهائها كان كل شخص يعرف العربية يحس بمكانته فى المجتمع، ويشعر بأنه ابن من أبنائه بخلاف من أصر على تمسكه بلغته الأصلية، ولم يحاول تعلم اللغة العربية؛ فقد أحس بانفصال عن المجتمع، وشعر بغربة لايمكن أن يحس بها الشخص فى وطنه، وأقرب مثال لذلك ما ذكره الشماس يوحنا أنه بينما كان الأب موسى مطران أوسيم فى طريقة للمثول بين يدى الخليفة مروان (آخر الخلفاء الأمويين، والذى لجأ إلى مصر عام ١٣٢هـ - ٧٥٠م) ألقاه الجند أرضاً وأخذوا يضربونه على عنقه وعلى أضلاعه.. ولم يستطع المطران أن يتفاهم معهم لأنه كان لايعرف اللغة العربية، وكان محتاجاً لمن يترجم له ما يقولونه [٢١].

أما المرحلة الأخيرة من مراحل الصراع بين اللغتين فتمتد من نهاية القرن الثالث وطوال القرن الرابع الهجريين، والتى أعقبتها فى القرن الخامس مرحلة هدوء واستقرار للغة العربية بلهجات قبائلها المختلفة إلى جانب اللغة الفصحى لغة الثقافة الرسمية والإدارة الحكومية. ونلاحظ أنه فى القرن الخامس الهجرى أيضاً تكامل نوع من الثقافة متمثلاً فى تكامل سيرة عنترة العبسى، وصياغتها بلغة عربية، يمكن اعتبارها لغة وسطى بين الفصحى وعامية القاهرة. وكان تكامل هذه السيرة فى مصر، على ما يرى الدكتور محمد رجب النجار، إيذاناً بظهور الأسطورة القومية بمصر، والتى تشكل أرضية لاغنى عنها فى نشأة الأدب الملحمى، «فمن المعروف أنه إبداع لاينمو ويزدهر إلا فى أحضان الحس القومى الصاعد (وظيفة تحريض) أو الهابط (وظيفة تعويض) لهذا لاغرو أن تتكامل السير الشعبية فى مصر الإسلامية مع نمو الحس القومى وصعوده فى مصر، كانت سير عنترة - فى أكبر وأعظم رواياتها - إبداعاً مصرياً لايخلو من دلالة؛ فقد كان تكامل سيرة هذا البطل العربى فى مصر إبّان القرن الخامس الهجرى إيذاناً بتكامل تعريب مصر لغوياً ودينياً وثقافياً، كما

كان إيذاناً بظهور الطبقات الشعبية المصرية التى تنتمى إلى الثقافة العربية المصرية الجديدة، لا إلى الثقافة القبطية القديمة. ذلك أن الآداب الشعبية عامة، والملحمية خاصة، نتاج للثقافة القومية، وذيوعها مرتبط بذيوع اللغة القومية، وهو ما تحقق لمصر آنذاك، وكان ميلاد سيرة عنترة المصرية دليلاً أدبياً وفولكلورياً على تكامل شخصية مصر الإسلامية التى شرعت، ومنذ ذلك التاريخ، تتبوأ مكانها ومكانتها فى المجتمع الإسلامى آنذاك، بوصفها قوة سياسية وعسكرية وثقافية منافسة لبغداد، عاصمة الخلافة المنهارة آنذاك. وتلعب دورها الحضارى الثقافى، وهو الدور الذى توج تاريخياً بدفاعها المظفر عن العالم الإسلامى، وطرد الصليبيين نهائياً، وهزيمة المغول إلى الأبد،(٢٢).

لقد أصبحت اللغة العربية لغة الثقافة والعلم لكل المصريين، فى أرجح الآراء فى القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى، وهو العصر الذى ظهرت فيه مؤلفات باللغة العربية لمؤلفين أقباط ليس لهم مؤلفات فى غيرها، كسعيد بن البطريق صاحب كتاب «التاريخ المجموع على التحقيق والتصديق» وسويرس بن المقنع ومؤلفه المشهور «سير الآباء البطاركة»، والذى يقول فى مقدمته: «فاستعنت بمن أعلم استحقاقهم من الإخوة المسيحيين وسألتهم مساعدتى على نقل ما وجدناه منها (يعنى سير الآباء البطاركة) بالقلم القبطى أو اليونانى إلى القلم العربى، الذى هو اليوم معروف عند أهل هذا الزمان بإقليم ديار مصر لعدم اللسان القبطى واليونانى من أكثرهم».

ـ ثم كتب الأقباط تاريخهم ومقالاتهم بالعربية، وكان أشهر كتاب الأقباط يجهلون اللغة القبطية.

ـ كتب ميخائيل السورى عن جبرائيل الثانى: من بطاركة اليعاقبة (الأرثوذكس) (١١٣١ ـ ١١٤٦م) يقول إنه كان بارعاً فى اللغة العربية وخطها. ولما رأى الشعب المصرى يتكلم اللغة العربية ويكتب بها نظراً لطول عهد السيادة العربية اهتم بترجمة التوراة والإنجيل إلى العربية وكذلك بقية كتب الطقوس الدينية الأخرى، ليستطيع الشعب فهمها(٢٣).

ويذكرنا ما حدث للغة والثقافة العربيتين فى مصر، بما حدث لهما فى إسبانيا فى عصورها الأندلسية، عندما ردد «ألبرو القرطبى» حسراته المشهورة على ما آل إليه حال اللغة اللاتينية على يد نصارى الأندلس، الذين ولعوا بالثقافة العربية حيث يقول: «إن إخوانى فى الدين يجدون لذة كبرى فى قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلاسفة المسلمين، لا ليردوا عليها وينقضوها، وإنما ليكتسبوا من ذلك أسلوباً عربياً جميلاً صحيحاً، وأين تجد الآن واحداً من غير رجال الدين يقرأ الشروح اللاتينية التى كتبت على الأناجيل المقدسة؟! ومن ـ سوى رجال الدين ـ يعكف على دراسة كتابات الحواريين وآثار الأنبياء والرسل؟! باللحسرة! إن الموهوبين من شبان النصارى لايعرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها، ويؤمنون بها ويقبلون عليها فى نهم. وهم ينفقون أموالاً طائلة فى جمع كتبها، ويصرحون فى كل مكان بأن هذه الآداب جديرة بالإعجاب، فإذا حدثتهم عن الكتب النصرانية، أجابوك فى ازدراء بأنها غير جديرة بأن يصرفوا إليها انتباههم. يا للألم .. لقد أنسى النصارى حتى لغتهم، فلا تكاد تجد بين الألف منهم واحداً يستطيع أن يكتب إلى صاحب له كتاباً سليماً من الخطأ. فأما عن الكتابة فى لغة العرب فإنك واجد فيهم عدداً عظيماً يجيدونها فى أسلوب منسق، بل إنهم ينظمون من الشعر العربى ما يفوق شعر العرب أنفسهم فناً وجمالاً» (٢٤).

وهذا ما حدث فى مصر تقريباً، فقد ترك المثقفون الأقباط، وخاصة فى المدن، اللغة اليونانية بوصفها لغة ثقافة مثلما ترك النصارى الإسبان اللغة اللاتينية بوصفها لغة دين وثقافة معاً، وإذا كان النصارى الإسبان قد حافظوا على لغة الحديث اليومى (الرومانثية) التى أصبحت الإسبانية بعد ذلك، والتى كان العرب الأندلسيون يعرفونها ، كما يتضح ذلك من خرجات الموشحات ومن أزجال ابن قزمان ومدرسته، وكما يظهر فى قولة ابن حزم المشهورة عن تلك القبيلة العربية التى كانت لاتعرف لغة أهل البلاد بوصفها حالة استثنائية تستحق التسجيل ـ فإن أقباط مصر قد حافظوا على اللغة القبطية بوصفها لغة للحديث اليومى، وخاصة فى الصعيد، حتى القرن السابع عشر الميلادى، فى بعض الروايات.

وفيما يتصل بالتراث الأدبى، يبدو واضحاً أن ثمة قطيعة ثقافية كانت قد حدثت فى العصر القبطى مع التراث المصرى القديم، باعتباره تراثاً وثنياً، فقد نظر إلى ذلك الأدب القديم النظرة نفسها التى نظر بها إلى الديانة المصرية القديمة بمعابدها وآثارها بوصفها مخلفات وثنية ـ كما كان الأدب المكتوب باليونانية مقطوع الصلة أيضاً بالتراث الفرعونى القديم من ناحية، وبالتراث الشعبى القبطى ذى الطابع الدينى من ناحية أخرى ـ والمطلع على أشعار السكندرين فى العصر الهيلينى يجدها تنتمى إلى التراث الإغريقى أكثر من انتمائها إلى التراث المصرى.. لذلك نعتقد أن نشأة الشعر المصرى، بعد الفتح العربى، قد بدأت فى القرن الرابع الهجرى وما

بعده، وسواء جاء هذا الشعر فى لغة أدبية نموذجية (الفصحى) أم فى عربية الحياة اليومية، وخاصة فى المدن، وهى العامية المصرية الجديدة.. فقد عكس كل من اللونين الشعريين ملامح الشخصية المصرية الجديدة، كل بطريقته، ونعتقد أن نشأة هذا الشعر المصرى العربى، بعد مرحلة «تعريب مصر وتمصير العرب، الذين دخلوها فاتحين أو مهاجرين طوال القرون الأربعة الأولى من الهجرة، قد تم بتأثير أساسى من الأدب العربى. لقد ذاب العرب فى محيط الشعب المصرى الذى أصبح انتسابهم إليه لا إلى قبائلهم ، كما كان متبعاً، ويشير المقريزى إلى ذلك فى مقدمة رسالته «البيان والإعراب عما بأرض مصر من الأعراب» بقوله: «اعلم أن العرب الذين شهدوا فتح مصر أبادهم الدهر، وجهلت أكثر أعقابهم» ويصف الدكتور جمال حمدان فى كتابه «شخصية مصر» عملية التعريب والتمصير التى تمت فى مصر بقوله: «من المسلم به أن الهجرة العربية بدأت بأعداد محدودة، ولكنها سرعان ما تحولت إلى هجرة واسعة النطاق مختلفة النوع، وقد أخذت فى البداية شكل شبه استقرار على أطراف الصحراء وحواف المدن، خاصة الحوف الشرقى (شرقى الدلتا) وشبه معسكرات فى المدن، ولكنها لم تلبث أن استقرت فى بطن الحوف، أى داخل الأراضى الزراعية والريف، وانتشرت فى المدن، وهكذا تم الاختلاط، لافى بؤرات المدن وحدها، كما فى حالة اليونان والرومان من قبل، وإنما فى تضاعيف الريف، ولهذا كتب للتعريب أن يكون تحولاً خالداً لا ظاهرة عابرة كالهلينية»[٢٥].

لقد أصبح ثلثا مسلمى مصر وعربها من ذوى الأصول القبطية، كما يقول نعيم شقير فى كتابه «تاريخ سيناء» بينما الثلث الباقى من أصول عربية وتركية وشعوب أخرى.. كما غلبت العامية العربية، وخاصة فى المدن، على القبطية، وأصبحت لغة للشعر العامى والأغانى الشعبية، فى القرن السادس الهجرى، الثانى عشر الميلادى، وإن بقيت اللغة القبطية حية فى شكل بقايا وآثار اختلطت باللغة العربية وأصبحت جزءاً لايتجزأ منها، ولعل الموال المصرى الذى أورده ابن خلدون فى الفصل الأخير من مقدمته الشهيرة يجسدّ لنا هذا الامتزاج بين اللغتين، يقول الموّال:

يا من وصالُو لأطفال المحبّه بَخْ

كم تُوجد القلب بالهجران أوه وأخْ

أودعت قلبى حوحو والتصبّر بَخْ

كل الورى كُخ فى عينى وشخصك دحْ!

ويعلق الدكتور على عبد الواحد وافى محقق المقدمة على هذا الموّال بقوله: «من الغريب أن كلمات: حوحو بمعنى الألم والوجع، وبخْ.. بمعنى انتهى ونفذ، وكخ بمعنى شىء قبيح ردىء، ودح بمعنى شىء جميل ، ولاتزال مستعملة فى حديثنا مع الأطفال إلى الوقت الحاضر. وترجع هذه الكلمات وكلمات أخرى كثيرة إلى اللغة القبطية القديمة»[٢٦].

ويقدم لنا كتاب «دار الطراز فى عمل الموشحات» تأليف القاضى السعيد أبى القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، والذى سنتناول بالتحليل «خرجات» موشحاته المصرية، فى الفصل التالى، إضاءة أكثر وضوحاً للشعر العامى فى القرن السادس الهجرى، والثانى عشر الميلادى، الذى عاش وكتب فيه أشعاره وموشحاته.

الهوامش

١ ـ السيد القمبيطور ـ اسمه الأصلى «رود ريجودياث» ولد فى القرن الحادى عشر (١٠٤٥م). وقد جعله الإسبان المسيحيون بطلاً قومياً لهم فى صراعهم ضد المسلمين الأندلسيين، ونسجوا حول حياته وبطولاته الملحمة القشتالية المعروفة بملحمة «السيد» وقد ترجمها عن القشتالية إلى العربية وقدم لها بدراسة ضافية الدكتور الطاهر أحمد مكى، وصدرت عن دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٣ ـ الطبعة الثالثة.

٢ ـ الشعر الأندلسى ـ خصائصه وتطوره ـ تأليف إيميليو غارسيا غومس ـ ترجمة الدكتور حسين مؤنس ـ سلسلة الألف كتاب القاهرة ١٩٦٩ ـ الطبعة الثالثة.

٣ ـ الحضارة العربية فى القرن الرابع الهجرى. أو عصر النهضة فى الإسلام ـ تأليف آدم ميتز ـ ترجمة الدكتور عبدالهادى أبو ريدة.

٤ ـ الشعر الأندلسى ـ مصدر سابق.

٥ ـ تاريخ الفكر الأندلسى ـ ترجمة الدكتور حسين مؤنس ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى ١٩٥٥.

٦ ـ سنترجم لهم فى ملاحق الدراسة.

٧ ـ تاريخ الفكر الأندلسى ـ مرجع سابق.

٨ ـ المرجع السابق.

٩ ـ الشعر الأندلسى ـ مرجع سابق.

١٠ ـ تاريخ الفكر الأندلسى.

١١ ـ مقدمة ابن خلدون ـ تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى ـ الطبعة الثالثة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر.

١٢ ـ بالنسبة إلى حياة عمرو بن العاص وعلاقته بمصر انظر:

ـ عمرو بن العاص ـ عباس محمود العقاد ـ دار الهلال.

ـ فتح العرب لمصر ـ ألفريد بتلر ـ ترجمة محمد فريد أبو حديد ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة.

ـ مصر فى فجر الإسلام ـ تأليف الدكتورة سيدة إسماعيل كاشف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

ـ فتوح مصر وأخبارها ـ لابن عبدالحكم ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة.

١٣ ـ وبالنسبة إلى الهجرات العربية فى مصر وتعريب مصر، انظر:

ـ جواد على ـ تاريخ العرب قبل الإسلام ـ المجمع العلمى العراقى.

ـ المقريزى ـ البيان والإعراب فيمن نزل مصر من الأعراب ـ تقديم وتحقيق د. عبدالمجيد عابدين ـ القاهرة.

ـ القبائل العربية فى مصر حتى القرن الثالث الهجرى ـ د. عبدالله خورشيد البرى ـ القاهرة ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧.

ـ المسيحية والحضارة العربية ـ الأب الدكتور جورج شحاته قنواتى ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية ١٩٩٢.

ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ الدكتور أحمد مختار عمر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٠.

- دائرة المعارف الإسلامية ـ مادة «قبط».

ـ جرجى زيدان ـ تاريخ التمدن الإسلامى ـ دار الهلال ـ القاهرة.

ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ دار الهلال ـ القاهرة.

ـ د. على فهمى خشيم ـ آلهة مصر العربية ـ دار الجماهير للنشر ـ طرابلس، ليبيا ـ ١٩٩٠.

١٤ ـ اصطلاح السامية والحامية إلخ، اصطلاح غير علمى، يأخذ مرجعيته من العهد القديم فى الكتاب المقدس. وهو تفسير أسطورى لنشأة الشعوب واللغات ـ استخدمه الباحثون الأوروبيون من رجال الدين البروتستانت فى نهاية القرن الثامن عشر فى أوروبا. وكرّسه العلماء اليهود أكاديمياً وإعلامياً حتى الآن، وأصبحت «السامية» تعنى اليهود وحدهم دون باقى شعوب منطقة الشرق الأدنى القديم. كما أصبح مصطلح «العداء للسامية» يعنى العداء للصهيونية وإسرائيل، وقد رفض المستشرقون الروس وبعض الأوروبيين والأمريكيين الأخذ بهذه المصطلحات، واستخدموا بدلاً منها مصطلح «الشعوب واللغات الأسيو ـ إفريقية» و «العروبية ـ الإفريقية».

١٥ ـ لا أريد أن أتوسع هنا فى دراسة علاقة العرب الفاتحين بالمواطنين المصريين، من حيث الثقافة واللغة، مكتفياً بما يفيد فى التعرف على بدايات الشعر العامى فى مصر، مؤجلاً دراسة تلك العلاقة بما تستحقه من اهتمام.

١٦ ـ الأساس المتين فى ضبط لغة المصريين ـ نقلاً عن تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ د. أحمد مختار عمر.

١٧ ـ تاريخ اللغة العربية فى مصر ـ مصدر سابق.

١٨ ـ المصدر السابق.

١٩ ـ المصدر السابق.

٢٠ ـ اليعاقبة هم غالبية الأقباط المصريين أيامها، والذين أصبحوا بعد ذلك الأقباط الأرثوذكس، أى السائرين على الطريق الصحيح ـ والملكانيون، هم المسيحيون الرومان الذين أصبحوا المسيحيين الكاثوليك.

٢١ - تاريخ اللغة العربية فى مصر - مرجع سابق.

٢٢ - التراث القصصى فى الأدب العربى - الدكتور محمد رجب النجار - منشورات ذات السلاسل - الكويت ١٩٩٥ .

٢٣ - تاريخ اللغة العربية فى مصر - مرجع سابق.

٢٤ - تاريخ الفكر الأندلسى - مرجع سابق.

٢٥ - شخصية مصر - كتاب الهلال - د. جمال حمدان.

٢٦ - مقدمة ابن خلدون - والتعليق فى الهامش للدكتور على عبد الواحد وافى

فصل من كتاب: «الشعر العامى فى مصر - البحث عن البدايات» «تحت الطبع» .



رمضان في اللغة

شـــوقى علـى هيكل

رمضان هو اسم للشهر التاسع من الشهور العربية. وهو فى اللغة اسمٌ ممنوعٌ من الصرف أى التنوين، مثل: عثمان وعفّان، لأنه علَمٌ مزيدٌ بالألف والنون فى آخره، فهو علَمٌ على شهر من الشهور، ومزيد بالألف والنون على أصل مادته اللغوية الأولى التى تتكوّن من الأحرف الثلاثة: الراء، والميم، والضاد.

والعَلَمُ الممنوع من الصرف أو التنوين يُرْفَعُ بالضمة ويُنْصَبُ ويُجرّ بالفتحة مالم يكن مضافًا أو معرّفًا بأداة العهد «أل» التى تقوم بتعريف الاسم النكرة الذى تقع فى أوله، فيقال: جاء رمضانُ ـ شهدتُ رمضانَ ـ صمت فى رمضانَ

ورمضان من الناحية الصرفية اسم على وزن (فَعَلان)، وهذا الوزن غالباً ما يأتى فى اللغة دالاً على الشدة والتقلّب والاضطراب والحركة الدائبة، كما فى بعض المصادر مثل: خفقَان من خفَق ـ دوَران من دار ـ غلَيَان من غلَى.

كما أنه علَمٌ من أبنية المبالغة مثل: رحمان بزيادة الألف والنون على مادته الأصلية، فهو على بناء ما يُبَالَغ فى وصفه.

ويجمع على: (رمضانات)، كما يجمع على: (رمضانون)، وأرْمضَاء (بوزن أصفياء)، وأرْمِضَة، وجمع أيضاً على: أرْمُض، وهو شاذ. وعن يونس أنه سمع: رماضين، مثل (شعابين).

ويأتى الفعل من مادة (ر. م. ض) على أوزان: رَمَض (بفتح العين) يرمِض ويرمُض (بضم العين وكسرها) فى المضارع، رمْضاً (بتسكين الميم)، ورمِض (بكسر العين) يرْمَض (بفتح العين) رمَضاً (بالتحريك). ورمّض (بالتضعيف) ترميضاً، وأرْمَض إرماضاً، وترَمّض ترمُّضاً، وارْتَمَض ارتماضاً.

وقيل سمى هذا الشهر بذلك لأنه اسم من أسماء الله عز وجل، واستدلوا على ذلك بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الذى يقول فيه: «.. فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى...»

إن صح هذا فهو اسم غير مشتق فى رأى صاحب القاموس

المحيط، وهو راجع إلى معنى (الغافر) أى الذى يمحو الذنوب ويمحقها، ولذلك سمى شهر الصوم برمضان تعظيماً وتكريماً له، لأنه يحرق الذنوب باسم الله وبإذنه، ففيه «تُفتّح أبواب الجنة وتُغلّق أبواب النار وتُصفّد الشياطين».

ولذلك فإن بعض العلماء كرهوا أن يجمع لفظ (رمضان)، وهو كما سبق أن أوردنا يجمع على أوزان: جمع المذكر السالم، وجمع المؤنث السالم، وجموع التكسير.

ويروى ابن منظور صاحب لسان العرب عن مجاهد أنه قال: «بلغنى أنه اسم من أسماء الله عز وجلّ «موضحاً بذلك علة كراهته أن يجمع (رمضان) على أى جمع من الجموع.

وكذلك كره بعض العلماء ـ ومنهم الفَرّاء ـ أن يقال: جاء رمضان، إذا أُريد به الشهر المعروف، وليس معه قرينة تدل عليه، وإنما يقال: جاء شهر رمضان. واستدلوا بالحديث القائل: (لا تقولوا رمضان فإن رمضان اسم من أسماء الله تعالى ولكن قولوا شهر رمضان».

وهذا الحديث ضعّفه البَيْهَقِيُّ، لأنه لم يُنْقَل عن أحد من العلماء أن (رمضان) من أسماء الله تعالى، فلا يُعْمَل به. والظاهر فى هذا الحديث أنه جائز من غير كراهة، وقد ذهب إلى ذلك البخارى وجماعة من المحققين، لأنه لم يصح فى الكراهة شىء.

وقد ثبت فى الأحاديث الصحيحة ما يدل على الجواز مطلقاً، كقوله صلى الله عليه وسلم: «إذا جاء رمضان فُتّحَتْ أبوابُ الجنة، وغُلّقَتْ أبواب النار، وصُفّدت الشياطين». وقال القاضى عياض: وفى قوله «إذا جاء رمضان» دليل على جواز استعماله من غير لفظ (شهر) خلافاً لمن كرهه من العلماء.

وقيل إن لفظ (رمضان) مشتق من (الرَّمَض) أو (الرَّمَضِيّ) وهو من السحاب والمطر ما كان فى آخر الصيف وأول الخريف، فيجد الأرض حارّةً محترقةً، ولذلك سمى الشهر باسم (رمضان) لأن فيه إحياءً للنفس، وإذكاءً للروح بطهارة الإيمان والتخلّص من نيران الشهوات وحرائق الأهواء والنوازع.

ويقال فى أغلب الآراء إن (رمضان) لفظ مشتق من (الرَّمَض) بفتحتين، وهو شدة الحر أو هو شدة وقع الشمس على الرمل وغيره، ومنه حديث عقيل: «فجعل يتتبع الفىء (أى الظل) من شدة الرَّمَضِ». ويقال: رَمِضَ يومُنا، إذا اشتد حرُّه. ومنه (الرمضاء) بوزن (الحمراء) وهى الحجارة الحامية من حر الشمس. وفى الحديث: «شكونا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم حرَّ الرمضاء فى جباهنا فلم يُشْكِنا»، أى لم يزل شكايتنا. ويقال: رَمَضَ الراعى الغنم، أو أَرْمَضَهَا بهمزة التعدية، أو رَمَّضَهَا بالتضعيف وهو تشديد حرف الميم، أى رعاها فى الرمضاء. ويروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه أنه قال لراعى الشاة: «عليك الظَّلَفَ من الأرض لا تُرَمِّضْهَا»، والظلف (بالتحريك) هو المكان الغليظ من الأرض، الذى لا رمضاء فيه. ويقال: رَمِضَت الفصالُ، إذا وجدت حر الرمضاء فاحترقت أخفافها، وذلك وقت صلاة الضحى. وفى الحديث: «صلاة الأوّابين إذا رَمِضَت الفصالُ من الضحى»، وهى الصلاة التى سنّها رسول الله صلى الله عليه وسلم فى وقت الضحى عند ارتفاع النهار. وفى الصحاح: «أي إذا وجد الفصيلُ حرَّ الشمس من الرمضاء، يقول: صلاة الضحى تلك الساعة». وقال ابن الأثير: «هو أن تَحْمَى الرمضاء وهى الرمل، فتبرك الفصالُ من شدة حرّها وإحراقها أخفافها». ويقال: «غوّروا بنا فقد أرمضتمونا».

من كل ما سبق نخرج بثلاثة آراء فى توضيح معانى لفظة (رمضان)، وفى الوقوف على سر تسمية الشهر التاسع من الشهور العربية بهذا الاسم، قيل فى أولها: إن رمضان هو اسم الله سبحانه وتعالى. وقيل فى ثانيها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَضِيّ) بمعنى السحاب أو المطر فى آخر الصيف وأول الخريف. وقيل فى ثالثها: إنه اسم مشتق من (الرَّمَض) وهو شدة الحر من وقع أشعة الشمس الحارة على الأرض.

وعلى هذا الاشتقاق الأخير قامت عدة تفسيرات لمعنى (رمضان) وسر تسمية هذا الشهر به، منها: أنه سمى بذلك لأنه شهر الصوم، فالصائم يشتد حرُّ جوفه فى هذا الشهر، فيقال «رَمِضَ الصائم»، كما يقال «رَمِضَ الطائر» أى اشتد حر جوفه من شدة العطش. وهذا تفسير إسلامى يقوم على المجاز «بعد أن فرض الإسلام فريضة الصوم فى رمضان»، أو هو تعبير مجازى عند العرب قبل الإسلام إن صح ورود اسم الشهر بهذا اللفظ فى الجاهلية، وإن صح أيضاً صيامهم فى بعض أيام هذا الشهر قبل ظهور الدعوة الإسلامية، وأن الصوم قد كتب عليهم فيه كما كتب على الذين من قبلهم، ولذلك يكون معنى رمضان قد ارتبط مجازياً بالصيام، وعليه يصبح هذا التفسير من باب المجاز لتسمية الشهر به.

ومن المجاز أيضاً في ذلك قولهم: «رَمّضْتُ الصومَ» بالتضعيف، أي نويت الصوم. ويمثل هذا التفسير المجازي قالوا: سمي بذلك لأنه يرمض الذنوب أي يحرقها بالأعمال الصالحة. وقيل لأن القلوب تحترق من الموعظة فيه والتفكر في أمر الآخرة، ومن المجاز: تداخلني من هذا الأمر رَمَضٌ، وقد رَمِضْتُ له ورمضْتُ منه وارتمضت، وأرمض حتى أمرضني، وأتيت فلاناً فلم أجده فرمّضته ترميضاً أي انتظرته ساعة، ومعناه نسبته إلى الإرماض؛ لأنه أرمضك بإبطائه عليك.

ومن هذه التفسيرات أيضاً: أنه سمي بذلك؛ لأنه كان يأتي مع (الرمضاء) في كل سنة، لأن عرب الجاهلية كانوا يحسبون تاريخهم بسنةٍ قمرية شمسية، فيضيفون تسعة أشهر كل أربع وعشرين سنة، أو يضيفون سبعة أشهر كل تسع عشرة سنة أو يضيفون شهراً كل ثلاث سنوات حسب مواقع الشهور، ويغلب أن يكون هذا الحساب مُتّبَعاً في مكة دون البادية ومن يسكنها من الأعراب الذين لا يحسنون الحساب، ولكنهم يتّبعون فيه أهل مكة بجوار الكعبة؛ لأن شريعة الكعبة هي التي كانت تَسنُّ لهم تحريم القتال في أشهر من السنة، وإباحته في سائر الشهور.

وقد بحث العلامة محمود الفلكي رحمه الله هذه المسألة في رسالته التي سماها (نتائج الأفهام في تقويم العرب قبل الإسلام) فرجّح أن أهل مكة كانوا يستعملون التاريخ القمري في مدة الخمسين سنة التي قبل الهجرة، وإنما كان أصحاب الحساب يتصرفون في التقديم والتأخير إن أرادوا الحرب في الأشهر الحُرم، أو أرادوا منعها في غير هذه الأشهر وفاقاً لأهوائهم ومنافعهم. ومن هنا كان تحريم الإسلام للنسيء، أي التقديم والتأخير في الشهور.

ومن هذه التفسيرات التي قامت أيضاً على اشتقاق اسم (رمضان) من (الرمض) أو من (الرمضاء) بمعنى الحر وشدة وقوع الشمس على الرمل - قول ابن دريد:

«إنهم لمّا نقلوا أسماء الشهور عن اللغة القديمة سمّوْهَا بالأزمنة التي وقعت فيها... فوافق هذا الشهر أيام رمض الحر، فسمي بذلك».

أما عن اسم شهر (رمضان) في اللغة القديمة فقالوا هو (ناتِق) بغير الألف واللام، والشاهد على ذلك قول الشاعر:

وفي (ناتِق) أجْلَتْ لدى حوْمَةِ الوغَى
ووَلّت على الأدبارِ فرسانُ خَثْعَمَا

وأراد بـ (ناتق) شهر (رمضان) قديماً. وقد استمر هذا الاسم علَماً على هذا الشهر حتى بعد تسميته برمضان، وإلى بعد ظهور الإسلام وفرض الصوم فيه. فيقال: «أنتق الرجل» أي صام رمضان، وقالوا عن شهر الصوم: «إنه ينْتِقُ الصُوّامَ كما يرْمِضُهم».

ولفظ (ناتق) مشتق من الفعل (نَتَقَ) بمعنى: زعزع ونفض، فيقال: نَتَقَ البعيرُ الرَّحْلَ، أي زعزعه، كما يقال: «نتق الجِراب» إذا نفضه وأخرج ما فيه. ومن المجاز: «نتقت المرأة» أي نفضت بطنها وأكثرت أولادها، فهي (ناتق) و(منتاق). وفي ذلك قال الشاعر:

أبَى لَهُمُ أن يعرفوا الضيْمَ أنّهُمْ
بنو (ناتِقٍ) كانت كثيراً عِيالُهَا

ولذلك فكانوا يسمون هذا الشهر بناتق تيمُّنا بالصيف وتقرباً إلى أربابهم أن تجعله موسماً من مواسم الخصب والرخاء.

ومما يؤكد هذا المعنى أنهم كانوا يسمونه في اللغة القديمة أيضاً باسم (ناطل) بمعنى (كيْل السوائل)، وهو (المكيال) الذي يكيلون به السوائل من النبيذ أو اللبن وغير ذلك، تفاؤلا بأنه موسم الخصب والرّغَد. ولاتزال كلمة (النّطْل) تفيد معنى قريباً من هذا المعنى، سواء باللغة العربية الفصحى أو بالعامية التي تجري على ألسنة العامة.

* * * *

المراجع:

١ - لسان العرب لابن منظور.

٢ - القاموس المحيط للفيروز بادي.

٣ - أساس البلاغة للزمخشري.

٤ - المصباح المنير للمقّريّ.

٥ - مختار الصحاح للرازي.

٦ - المنجد في اللغة والأعلام.

٧ - حقائق الإسلام وأباطيل خصومه للعقاد.

٨ - الإسلام دعوة عالمية للعقاد.



الاحتفالات الرمضانية في مصر

منذ عصر الولاة حتى نهاية عصر المماليك

د . شوقى عبد القوى عثمان حبيب

لم تظفر مناسبة من المناسبات فى أى مكان وزمان باحتفاء واحتفال كما ظفر شهر رمضان، فالاحتفال به ممتد من بدايته إلى نهايته، وليس الامتداد زمنياً فقط ولكنه امتداد مكانى أيضاً، حيث يحتفل به جميع المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. ورغم مافى هذا الشهر ـ خاصة حينما يهل فى الصيف ـ من عناء من جراء الصيام، إلا أن الجميع ينتظرونه بشوق ويحزنون لفراقه، ولا يحظى شهر من شهور العام بحب الجميع وتشوقهم له كباراً وصغاراً، نساءً ورجالاً مثل مايحظى به شهر رمضان، فهو شهر التلاقى والولائم والدعوات والزيارات للكبار واللعب للصغار.

ونستطيع القول بأن شهر رمضان بأكمله شهر احتفالى؛ فهو الشهر الذى تحتفظ فيه ذاكرة الإنسان بكثير من ذكرياته، وهو الشهر الذى يحن إليه دائماً، ويتحدث عنه البشر كأنه بشر مثلهم «والله جرى، وحشنا، خيره كتير، ماحسناش بيه، كريم... وهكذا». فكيف كان يحتفل بشهر رمضان فى مصر منذ البداية.

كان علينا أن نبحث بعناية فى كتب التراث، وهو أمر شابه صعوبة كبيرة، خاصة فى بداية انتشار الإسلام فى مصر وصولاً إلى الدولة الفاطمية ومابعدها، حيث بدأ الكتاب يتحدثون عن مظاهر الاحتفال برمضان، ولكن ليس احتفال الشعب به بل احتفال الخلفاء والسلاطين. وقد حاول الباحث أن يعثر على الشعب أو الاحتفالات الشعبية فى ثنايا ذلك. ولنترك الحديث الآن عن الصعوبات وننظر إلى ما كان.

لرؤية الهلال أهمية خاصة، فبه يتحدد بداية شهر رمضان، وقد أدى ذلك إلى احتفاء الناس بالرؤية احتفاءً كبيراً. وبثبوت الرؤية يبدأ الإعلان عن بداية الشهر الكريم. فكيف كانت تتم الرؤية فى بدايات الإسلام فى مصر؟

لم تمدنا المصادر التاريخية إلى الآن بمادة وافية عن كيفية استطلاع هلال رمضان، والإشارة التى لدينا نعرفها من الكندى حيث يذكر أن القاضى عبد الرحمن عبد الله بن لهيعة الذى ولى القضاء سنة ١٥٥ هـ/ ٧٧١م كان أول قاض حضر لنظر الهلال فى شهر رمضان[١]، وكان القضاة بعده يخرجون مع الناس إلى جامع بسفح المقطم لرؤية الهلال فى شهر رجب وشعبان احتياطاً لشهر رمضان، وكانت توجد هناك دكة معدة على مكان مرتفع عرفت بدكة القضاة وقد أعدت لكى ينظروا الهلال عندها، واستمرت تستعمل إلى أن بنى مكانها مسجد فى العصر الفاطمى[٢] ويرجع الاعتماد على القضاة فى رؤية الهلال إلى مايتمتع به القاضى من ثقة فضلاً عن مكانته فى ذلك العصر.

وقد احتفل المصريون بشهر رمضان قبل مجىء الفاطميين خاصة فى العصرين الطولونى والإخشيدى وإن كانت معلوماتنا عن هذه الفترة نادرة. فيذكر ابن زولاق أن محمداً بن طغج الإخشيدى كان يرسل النفقات فى أول رمضان لعمارة المساجد وتزيينها مثل ماكان يفعله أحمد ابن طولون من قبل[٣].

وفى عهد الفاطميين كثرت مظاهر الاحتفال بشهر رمضان، كما لم تعد الرؤية [٤] هى الوسيلة المتخذة لتحديد بدايات الشهر، وذلك خلافاً لما سار عليه أهل السنة فاعتمدوا على تحديد بدايات شهر رمضان على الحسابات الفلكية. وقبل حلول رمضان بثلاثة أيام يبدأ القضاة بالطواف على المساجد والمشاهد بالقاهرة ومصر، [٥] وذلك لحصر ماتحتاجه لعمارتها وفرشها وإنارتها وكان يصحب القضاة فى تلك الجولة جموع من الناس والطفيليين على حد قول المقريزى؛ وذلك حتى يحضروا المأدبة التى تقام فى هذه المناسبة، كما كان يؤمر بغلق جميع قاعات الخمارين ويحذر بيع الخمر [٦].

وفى عصر الخلافة الفاطمية كان الخليفة يهتم بركوب [٧] أول شهر رمضان، وهذا الموكب يعد بديلاً عن الرؤية عند أهل السنة. ويكتب إلى الولاة والنواب فى مختلف البلدان خطابات تخبرهم بركوب الخليفة مما يعنى بداية رمضان [٨].

وموكب الخليفة فى أول رمضان موكب فخم يشارك فيه الوزير والأمراء والعساكر والطوائف من الفارس والراجل وطائفة من العبيد السودان وعددهم ثلاثمائة. ويحمل أفراد الموكب غالى السلاح كالصماصم [٩] المصقولة، والدبابيس الملبسة بالكمخت [١٠] الأحمر والأسود واللتوت [١١] وغير ذلك من أنواع السلاح المذهبة والمفضضة والرايات.

ويعلن طريق الموكب للناس، وخط سيره لايتعدى دورتين إحداهما كبرى والأخرى صغرى أما الكبرى فمن القصر إلى باب القصر، والأخرى من باب القصر حتى يدخل باب الفتوح، وكان الناس يجتمعون لمشاهدة هذا الموكب [١٢].

وفى غرة رمضان كان يرسل لجميع الأمراء وغيرهم من أرباب الرتب والخدم لهم ولأولادهم ونسائهم لكل واحد منهم - طبق به حلواء وبوسطه صرة من ذهب[١٣].

ليس هذا فقط، بل كانت دار الفطرة تشهد نشاطاً وعملا دائباً فى صناعة الحلوى الرمضانية. والأصناف المستعملة فى تلك الدار هى السكر والعسل والزعفران والطيب والدقيق وذلك لصناعة الخشكنانج والبستندود والفانيد الذى يقال له كعب الغزال وغيرها، وكانت تصنع من هذه الأصناف كميات هائلة كالجبال. وكان لكل صنف منها صناعه المتخصصون فيه، ولهم مقدم (رئيس)، ويبلغ عدد الصناع بهذه الدار مئات.

وفى منتصف شهر رمضان يحضر الخليفة ويصحبته الوزير إلى دار الفطرة ويشاهد ماتم صنعه ويأمر بتفريغه، وتتراوح الكمية المعطاة للفرد بين ربع قنطار وعشرة أرطال ورطل واحد وذلك حسب مكانته، وعلى حد قول المقريزى «لايزالون يوزعون هذا إلى أن ينقضى شهر رمضان ولايفوت أحداً شىء من ذلك، ويتهاداه الناس فى جميع الأقاليم» [١٤]. أى كميات تلك التى تعم جميع الناس أم هى مبالغة من المقريزى لكى يدلل على عظم الكميات المصنعة. ولكن على كل حال يشير ذلك إلى مكانه شهر رمضان لدى الحاكم والمحكوم.

ويستقبل الناس شهر رمضان بفرح وحبور؛ حيث تزدحم المساجد وتعج الأسواق بالحركة وخاصة سوق الشماعين حيث كانت تشترى منه كميات كبيرة، وهذا أمر طبيعى حيث يحلو السهر فى هذا الشهر. وكانت بهذا السوق أصناف متنوعة من الشموع، ففيه الشموع الكوكبية التى تزن الواحدة منها حوالى عشرة أرطال، ونوع آخر يحمل على عجل لثقل وزنه حيث تزن الواحدة أكثر من قنطار [١٥] (مائة رطل).

وكان الخليفة يخرج لصلاة الجمع الثلاث الأخيرة من رمضان - حيث كان يستريح فى الجمعة الأولى - فى موكب أيضاً ولكن ليس فى فخامة وضخامة موكب الرؤية، ويصلى الجمعة الثانية فى الجامع الأنور[١٦] والجمعة الثالثة يركب إلى الجامع الأزهر من القشاشين [١٧] فإذا كانت الجمعة الرابعة أعلم بركوبه إلى مصر وللخطابة فى جامعها، فيزين له أهل القاهرة الشوارع من باب القصر إلى جامع ابن طولون، ويزين

له أهل مصر من جامع ابن طولون إلى الجامع بمصر(١٨). وكانت الناس تستعد بالزينات قبل يوم الجمعة بثلاثة أيام، ويقوم والى مصر بمتابعتهم(١٩)، وكان الخليفة يعطى ديناراً لكل واحد من أرباب المساجد التى يمر عليها (٢٠).

وقد شهدت مصر مع وصول الفاطميين عصراً من الرفاهية فى الملبس والطعام؛ حيث عرفت المائدة المصرية كثيراً من أنواع الطعام خاصة الحلويات، ويبدو أن دار الفطرة التى أنشأها العزيز بالله بن المعز لدين الله الفاطمى مؤسس الدولة الفاطمية - كانت هى المصدر الرئيس لهذه الأنواع فكان يعمل فيها الخشكنانج(٢١) والحلواء والبسندود(٢٢) والفانيد(٢٣) والكعك ويوجد أيضاً التمر والبندق. ويبدأ العمل فى هذه الأصناف منذ أول رجب إلى منتصف رمضان وذلك فى عصر المعز.

وقد عرف عن الفاطميين بذخهم وكرمهم، وذلك لجذب الناس لدعوتهم. فكان الخلفاء الفاطميون يقيمون موائد للإفطار والسحور، داخل القصر وفى الجوامع الكبرى، ليفطر عليها الناس على اختلاف طبقاتهم. ولم يحدثنا المؤرخون عن موائد الجوامع أو غيرها ولكن ابن الطوير حدثنا عن سماط شهر رمضان، وهو المائدة الرئيسية والتى كانت تقام بقاعة الذهب بالقصر ويحضرها رجال الدولة.

يذكر ابن الطوير أن هذا السماط يمد من اليوم الرابع فى شهر رمضان إلى السادس والعشرين منه. ولايعرف الحكمة فى البدء باليوم الرابع والانتهاء بالسادس والعشرين منه.

بالإضافة إلى ذلك، كانت هناك تقاليد تتبع خاصة بمن يحضر ومتى يحضر ويبدو أن أهم الحاضرين كان الوزير وقاضى القضاة والأمراء، ونلمس هذه الأهمية من كلام ابن الطوير نفسه فقاضى القضاة يدعى أيام الجمع فقط توقيراً له واحتراماً. أما الأمراء فكانوا يحضرون بالتناوب حتى لايحرموا من الإفطار مع أبنائهم. ولم يكن يترك حضورهم هكذا حسبما يتراءى لهم ولكنه كان يرسل لهم مسطور (خطاب) ليعرف كل منهم موعد حضوره.

وإذا حضر الوزير كان يتصدر المائدة فإن تغيب يحل ابنه محله أو أخوه، وإن لم يحضر أحد من قبله كان يتصدر المائدة صاحب الباب (٢٤) وعندما يحضر الوزير يرسل له أكل من طعام الخليفة نفسه تشريفاً له وتطييباً لنفسه، وربما يأخذ لسحوره أيضاً من سحور الخليفة نفسه، يدل ذلك على أن الخليفة لم يكن يحضر بنفسه سماط الإفطار، كما أن طعامه كان مختلفاً عما هو فى السماط.

ولايعنى ذلك بالطبع أن السماط لايحتوى على طعام فاخر بل به كثير من أصناف المأكولات الفائقة والأغذية الرائعة. والفراشون قيام لخدمة الحاضرين يمرون بالماء المبخر (المعطر) فى كيزان الخزف.

ومن الطبيعى أن يكون الطعام المقدم على هذا السماط أكثر بكثير من حاجة المدعوين فكان المتبقى منه وهو كثير جداً يوزع على أهل القاهرة، وكان مبلغ ماينفق على هذا السماط ثلاثة آلاف دينار (٢٥). ثم صارت تعمل طوال شهر رمضان بعد ذلك وتفرق هذه الحلوى بين جميع الناس الخاص والعام وذلك على قدر منازلهم (٢٦).

وبعد انتهاء سماط الإفطار يبدأ احتفال دينى كبير يحضره الخليفة ويتبارى القراء فى تلاوة القرآن بأصوات فيها تطريب ويتبعهم المؤذنون بالتكبير وذكر فضائل شهر رمضان ويسهبون فى مدح الخليفة وكرمه، ثم يأتى دور الصوفية فتقوم جماعتهم بالرقص والمديح وذكر مناقب الرسول وأهل البيت(٢٧).

ويستمر الاحتفال الدينى إلى مابعد منتصف الليل، وتوزع أثناءه على الحاضرين أطباق كبيرة بها أصناف من الحلوى والقطائف وأكواب الماء المعطر، فيأكلون ويحملون مايستطيعون حمله منها ويأخذ الفراشون مابقى منهم (٢٨).

وينتقل الخليفة إلى مكان آخر حيث توجد مائدة السحور ويحضر أيضاً جلساء الخليفة ويباح لهم الأكل من طعام الخليفة ويفرق عليهم منه، وكل من أخذ شيئاً من طعام الخليفة قام وقبل الأرض وحمل بعضه على سبيل البركة لأهله وأولاده(٢٩).

«هذا يقودنا إلى تساؤل جانبى: هل طعام الخليفة يتميز عما يقدم من مطابخه لجلسائه من وجوه القوم فى النوع والندرة والقيمة والطعم وغير ذلك من أوجه تميز طعام عن طعام أم أن هناك اعتقاداً بين القوم بأن هذا الطعام مبروك؟ وما مدى الاعتقاد فى بركة هذا الطعام؟».

ويذكر المسبحى «أنه فى الجمعة الأخيرة من شهر رمضان حمل السماط وعليه مائة واثنان وخمسون تمثالاً وسبعة قصور كبيرة مصنوعة من السكر بالإضافة إلى مازين به السماط وكل هذا من عمل الشيخ نجيب الدولة أبو القاسم وسير به فى شوارع المدينة يصاحبه الخيال(٣٠) وضاربو الطبول الوافدون من السودان، وكان الناس يخرجون لمشاهدة هذا الموكب أو المنظر(٣١).

وفى آخر أيام رمضان يدعو الخليفة إخوته وأبناء عمومته وجميع جلسائه للإفطار معه، كما يأمر بمضاعفة كمية الطعام لسحور المقرئين والمؤذنين لأنها ليلة ختم شهر رمضان، وإذا انتهوا من ختم القرآن نثر عليهم الدنانير والدراهم وقدم لهم القطائف (٣٢) مع البسندود ووزع عليهم بعض الخلع (٣٣).

ولم تمدنا المصادر بأخبار عن احتفالات بشهر رمضان فى العصر الأيوبى، ويبدو أن الاحتفال به وبغيره من المناسبات اضمحلت أو اختفت وذلك بين أصحاب السلطان، محور الكتابة فى ذلك العصر وغيره، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن الأيوبيين كانوا فى حروب مستمرة مع الصليبيين مما أدى إلى عدم تفرغ السلاطين لإحياء ليالى شهر رمضان فضلاً عن تأثر اقتصاديات مصر بتلك الحروب.

وبوصول المماليك إلى دست السلطة عاد الاهتمام بالأعياد والمناسبات الدينية وذلك راجع فيما يبدو إلى محاولة إضفاء الشرعية على حكمهم أو استمالة الناس تجاههم، كما عادوا إلى تحديد بداية شهر رمضان بالرؤية.

وعلى كثرة ماكتب عن احتفالات الرؤية فى العصور المختلفة إلا أن جلها كتب عن كيفية استطلاع الهلال فى العاصمة، ولم تعرف كيف كان الناس فى القرى والمدن البعيدة يستطلعون الهلال أو يعرفون موعد شهر رمضان فى عصر ومكان لايوجد به اتصالات سلكية ولاسلكية وغيرها من وسائل العلم الحديث. وأسعدنا الحظ بابن بطوطة ذلك الرحالة الذى ندين له بالكثير من معارفنا خاصة عن العامة - ذى العين اللاقطة والمفتوحة، دوماً فوصف موكب الرؤية فى أبيار(٣٤) حيث حضر هذا اليوم فلندعه يروى مارآه:

«ولقيت بأبيار قاضيها عز الدين.... حضرت عنده مرة يوم الركبة (وهم يسمون ذلك يوم ارتقاب هلال رمضان). وعاداتهم فيه: أن يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين من شعبان بدار القاضى، ويقف على الباب نقيب المتعممين، وهو ذو شارة وهيئة حسنة، فإذا أتى أحد الفقهاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه قائلا: باسم الله، سيدنا فلان الدين، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب فى موضع يليق به. فإذا تكاملوا هنالك ركب القاضى وركب من معه أجمعون، وتبعهم جمع من المدينة من الرجال والنساء والصبيان، وينتهون إلى موضع خارج المدينة، وهو مرتقب الهلال عندهم، وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش، فينزل فيه القاضى ومن معه، فيرتقبون الهلال، ثم يعودون إلى المدينة بعد صلاة المغرب، وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس. ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع، ويصل الناس مع القاضى إلى داره ثم ينصرفون، هكذا فعلهم فى كل سنة (٣٥)».

ومما رواه ابن بطوطة يتضح أنه كان يوجد فى القرى قضاة من ضمن مهامهم الموكلة إليهم استطلاع هلال رمضان، ويشاركهم فى ذلك مشايخ القرية، ولاشك أن ماورواه ابن بطوطه عما كان يحدث فى أبيار هو صورة طبق الأصل لما كان يحدث على امتداد مصر (٣٦).

أما فى العاصمة فينقل لنا ابن إياس صورة لما حدث فى رمضان سنة ٩٢٠ هـ «وأما فى ليلة رؤية الهلال حضر القضاة الأربعة بالمدرسة المنصورية وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب، فلما ثبت رؤية الهلال وانفض المجلس ركب الزينى بركات من هناك فتلاقاه الفوانيس والمنجانيق والمشاعل والشموع الموقدة، فلم يحص ذلك لكثرته، ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلقوا له التنانير والأحمال الموقدة بالقناديل من الأشاطيين إلى سوق مرجوش إلى الخشابية إلى سويقة اللبن إلى عند بيته (٣٧)».

وحينما لايتمكن الحاضرون من رؤية الهلال لكثرة السحب والغيم فكانوا يكتفون بشهادة اثنين من الرجال العدول يكونان قد رأيا الهلال وعند ذلك يعلن عن بدء شهر الصيام (٣٨).

وكان القضاة الأربعة (٣٩) والمحتسب يتوجهون إلى السلطان بعد استطلاع الهلال بالقاهرة لتهنئته بالشهر الكريم. ثم يعرض الوزير والمحتسب اللحم والدقيق والخبز والبقر والغنم على السلطان كما جرت العادة حيث يحمله الحمالون على رؤوسهم وأمامهم الطبول والزمور ويمر هذا الموكب فى القاهرة المضاءة بالفوانيس والشموع المعلقة فى الشوارع والدكاكين، كما كان الناس يطلقون البخور بطول الطريق (٤٠).

ويبدو أن الناس فى ذلك الوقت أو قبل ذلك ابتدعت بدعة جديدة يعلنون بها عن بدء موعدى الإفطار والإمساك، حيث يعلقون الفوانيس مضاءة عند بدء الإفطار وعندما يحين الإمساك يطفئونها وقد اعترض البعض على هذا خوفاً من النسيان (٤١) - نسيان الإضاءة أو الإطفاء - والأفضل والمقبول شرعاً أن يكون الإعلان بالآذان فقط، ولكن استمر استخدام الفوانيس بالإضافة إلى الآذان طبعاً.

وكان شهر رمضان من المناسبات العظيمة لسلاطين المماليك لإظهار تقواهم وورعهم فكان منهم من يوزع الطعام

على الفقراء، واعتاد البعض منهم عتق عبد أو أكثر كما كان يفعل السابقون منهم [٤٢]، كما عمد بعضهم إلى التصدق بخمس وعشرين بقرة يومياً وآلاف الأرغفة ولحم الضأن حيث يوزع للصدقات على الجوامع والزوايا بالإضافة إلى منح كل زاوية ألف درهم فضة [٤٣] كما كان من عادة سلاطين المماليك الإفراج عن بعض المسجونين، والإنعام على المديونين بشيء يخفف عنهم ديونهم ويصالح عنهم الغرماء، وكانوا يقدمون على فعل أشياء كثيرة شبيهة بذلك [٤٤].

وحاكى أمراء المماليك سلاطينهم فى الإكثار من الصدقات والإحسان خاصة فى شهر رمضان، من ذلك أنه عرف عن الأمير طشتمر حرصه على الإكثار من ذبح البقر والغنم فى ليالى رمضان، وكذلك فعل السلطان برقوق قبل أن يصبح سلطاناً [٤٥].

وكانت أسواق القاهرة والأقاليم تزدهر بالمأكولات والمشروبات والإضاءة احتفالاً فى ليالى شهر رمضان، وقد لاحظ بعض الرحالة الأجانب أن المطاعم والمطابخ فى العاصمة تظل مفتوحة طوال الليل كى تستقبل زبائنها. والواقع أن معظم المصريين فى القاهرة كانوا لايطهون الطعام فى بيوتهم، وكانت غالبيتهم من رواد المطاعم، كما كان بعضهم يرسل مايحتاج طهيه من طعام إلى حوانيت الشرائحية لتجهيزه؛ ومن ثم فقد كان من الطبيعى أن يعولوا على هذه المطاعم والمطابخ فى وجبتى الفطور والسحور [٤٦].

وقد ارتبطت أسواق المصريين بعادات المصريين ومواسمهم؛ فعلى سبيل المثال كان هناك «سوق الحلاويين» ويبدو أنه كان مخصصاً لبيع الحلوى المصنوعة من السكر، فكانت هذه الحلوى تصنع على هيئة الحيوانات من قطط وسباع وغيرها. وقد عرفت هذه التماثيل السكرية باسم العلاقات (مفردها علاقة) لأنها كانت تعلق بخيوط على أبواب الحوانيت، ويتراوح وزن كل منها بين ربع رطل وعشرة أرطال. وكان هذا السوق يزدهر فى مواسم أول رجب ونصف شعبان وعيد الفطر الذى كان الاستعداد له يبدأ من منتصف شهر رمضان. وكان الناس يحرصون على شراء هذه التماثيل السكرية التى تمتلئ بها أسواق القاهرة والأقاليم فى هذه المواسم لأطفالهم، كذلك كان الناس يهادون الأقارب والأصهار بهذه الحلوى لاسيما إذا كانت المصاهرة جديدة، أو إذا لم يكن العريس قد دخل بعروسه. وفى البيوت كان لابد من شراء الحلوى لأهل المنزل [٤٧].

كذلك كان «سوق الشماعين» الذى تخصصت حوانيته فى بيع الشموع بأنواعها المختلفة من الشموع الموكبية والطوافات والفوانيس، يزدهر أيضاً فى شهر رمضان وفى غطاس النصارى. والواقع أن هذه السوق التى يرجع تاريخ إنشائها إلى عصر الدولة الفاطمية - يمدنا بصورة رائعة من صور الحياة الاجتماعية فى مصر أيام المماليك، ففى موسم شهر رمضان وغطاس النصارى، كان يباع به كميات كبيرة من الشموع كانت تصل فى وزنها إلى أكثر من قنطار. وكان الناس يقبلون على حوانيت هذه السوق التى تظل مفتوحة حتى منتصف الليل، وقد حولت الشموع ليله إلى نهار، لشراء الشموع أو تأجيرها، ذلك أن الشموع الضخمة كانت تؤجر وكانت تحمل على عجلات ويجرها الصبيان فى موكب لصلاة التراويح «يعجز البليغ عن حكاية وصفه [٤٨]».

ويبدو أنه فى أواخر شهر رمضان كان الناس يبدءون فى إعداد وتجهيز الكعك لعيد الفطر، كما كان هناك من يبيع الكعك جاهزاً، وكان كثير من هؤلاء البائعين من اليهود حيث يستنكر ابن الحاج شراء المسلمين الكعك منهم [٤٩].

وقد أدى سهر الناس وكثرة الزيارات والتلاقى بين الناس خلال هذا الشهر إلى زيادة الإضاءة فى الشوارع والحوانيت وذلك حتى يرى السائر الطريق فلا يتعثر ويتمكن من الاستدلال على المكان الذى يقصده [٥٠] وإذا تخلف فرد عن زيارة قريبه أو صاحبه أدى ذلك إلى سوء تفاهم بين الطرفين[٥١]. ويدل هذا على أهمية التواصل والتواد والحرص على صلة الرحم فى ذلك الشهر.

وعمد كثير من الناس إلى إحياء رمضان فى المساجد بقراءة صحيح البخارى أو صحيح مسلم أو بالذكر أو بالصلاة لاسيما صلاة التراويح. وجرت العادة أنه عند ختم القرآن بأحد المساجد فى شهر رمضان كان يحتفل بذلك احتفالاً كبيراً فتقرأ القصائد ويجتمع المؤذنون ليكبروا جماعة فى موضع الختم ثم يؤتى بفرس أو بغلة ليركبها المقرئ الذى تولى الختمة ويزفوه إلى بيته فى موكب هائل وأمامه القراء يقرءون والمؤذنون يكبرون والفقراء يذكرون، وربما أضاف بعضهم إلى ذلك ضرب الطبل والدف والأبواق، كما كان بعضهم يحضر الكيزان وأوانى الماء إلى المسجد لحين الختم فإذا ختم القارئ - شربوا من ذلك الماء ويرجعون به إلى بيوتهم فيسقونه لأهلهم وغيرهم على سبيل التبرك [٥٢] ويوضح لنا هذا شدة الاعتقاد فى البركة التى تحل نتيجة ختم القرآن، وقد أدت قوة هذا الاعتقاد إلى ابتكار وسيلة لكى يحصل أهل البيت من النساء

على هذه البركة ألا وهى الماء بما له من طهارة ومنه كل شيء حي.

ومن أهم المظاهر الرسمية لإحياء شهر رمضان كانت قراءة صحيح البخارى بالقلعة، وقد جرت العادة أيام السلطان «شعبان» أن يبدأ بقراءة البخارى فى أول يوم من شهر رمضان بين يدى السلطان ويحضره أيضاً طائفة من القضاة والفقهاء. ولم يزل الأمر على ذلك حتى تسلطن المؤيد شيخاً فجعل قراءة البخارى بالقلعة تبدأ من أول شعبان وتستمر حتى السابع والعشرين من رمضان (٥٣).

ولم نجد، فيما كتب فى ذلك الحين، ذكراً عن كيفية قضاء الناس للوقت فيما بين وجبتى الفطور والسحور بخلاف ماذكر من قراءة القرآن وصحيح البخارى والتزاور، إلا أننا نقع على فقرات قليلة كتبها بعض الرحالة الأجانب منهم برنارد دى بريد تياخ الذى ذكر ليالى رمضان فى القاهرة حيث وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم (٥٤) وماقصه فابرى Fabri عندما استضافه أحد المصريين - عما رآه وسمعه فى بيت مضيفه: «عندما يحل الليل يبدأ أهل البيت فى التجمع والاحتفال وذلك بضرب الدفوف واستعمال الآلات الموسيقية والغناء (٥٥)». ومن المتوقع أن يحدث مثل هذا؛ إذ كيف يقضى الناس - خاصة الطبقات الميسورة وغير مرتبطة بموعد للاستيقاظ صباحاً، وأيضاً النساء اللائى لاتذهبن إلى المساجد - ليل رمضان الطويل سوى فى الغناء والسمر، ويبدو أن هذا لم يكن قاصراً على أهل بيت واحد بل ربما يجتمع أهل عدة بيوت معاً، خاصة أن الزيارات كانت تكثر فى هذا الشهر فضلاً على أن البيوت فى ذلك الوقت لم تكن تسكنها أسرة واحدة فى الغالب بل عائلة مثل أب وأبنائه المتزوجين، أو أب وإخوته بالإضافة إلى هذا كانت توجد الجوارى ومنهن من كانت تجيد الغناء والعزف إذ إن هناك تجمع كبير يدعو إلى السمر قتلاً للوقت وانتظاراً لموعد الإمساك. ومن الخطأ تعميم ذلك فهذا يحدث فى بعض البيوت وليس شاملاً لجميع بيوت المدينة.

ومن الطرائف التى كان يقولها الناس فى ذلك الوقت أو التى ابتدعها ابن سودون تلك الطرفة «قال ابن الميروان: من أكل فى ليلة من شهر رمضان رطلين من الكنافة ورطلين من القطايف وتسحر بخمسة أرطال من الموز المقشر وقطر النبات المكرر، ثم أكل يوم العيد خمسة وأربعين حبة من الخشتنانك الملبس وتصدق بقشرها على الفقراء من جيرانه، وأقام على ذلك مدة حياته فإن الدود لايأكل قلبه مادام حياً فإن مات بين المسلمين غسل وصلى عليه (٥٦)، وتدل هذه الطرفة على شيوع الكنافة والقطايف ومعرفة الناس بهم.

وبالإضافة إلى آذان المؤذنين والفوانيس التى تطفأ للتنبيه إلى أن موعد الإمساك قد حل إلا أنه كان هناك دور كبير للمسحر، وقد ذكر لنا ابن الحاج طرق التسحير المختلفة فى بعض البلاد. فيذكر أنه فى مصر كان يطوف أصحاب الأرباع (والأحياء ولكنها أصغر فى المساحة) على البيوت وهم يحملون طبلة يضربون عليها، أما أهل الإسكندرية واليمن وبعض أهل المغرب فيسحرون بدق أبواب البيوت والمناداة على أصحاب البيوت قائلين قوموا كلوا، أما أهل الشام فإنهم يسحرون بدق الطار وضرب الشبابة والغناء. وأما بعض أهل المغرب فإنهم يضربون بالنفير سبع مرات من فوق المنارات ثم يضربون بالأبواق سبعاً أو خمساً فإذا امتنعوا حرم الأكل إذ ذاك (٥٧).

ولم يكن دور المسحراتى - فى الماضى - يقل عن دور المطربين شأناً فلم يكن يقدم على هذا العمل إلا من كان له صوت جميل وأداء رتيب. وكان المسحر، وما زال، صاحب فن خالص لايقوى له ولايدخل فيه إلا من له صوت حسن. وكثيراً ماكان يصحب المسحر عازف أو زامر أو طبال، وكانت وظيفة المسحر الأداء الغنائى فقط يعاونه فى ذلك فئة العازفين والزمارين والطبالين، وقليلاً ماكان المسحر يقوم بالمهمتين معاً الغناء والعزف (٥٨).

وكان للإنشاد الدينى القدر المعلى فى هذا الشهر حيث كان يؤدى فى مسيرة جماعات الطرق الصوفية وجماعات من أرباب الحرف المختلفة وذلك أثناء موكب الرؤية، وينشدون مقاطع قصيرة تبدأ بـ «لا إله إلا الله محمد رسول الله» على دقات الطبول والصاجات. وإنشاد المسحر الذى كان يتخلل أداءه - الذى يحتوى على عبارات قصيرة يوقظ بها الناس - أغان طويلة فى المديح النبوى، وأخيراً إنشاد التسابيح والابتهالات فى المنارات وقت السحر فى شهر رمضان، كما كان ينشد مايعرف بالتذكير؛ وهو نوع من الأشعار العامية ينشدها المؤذنون فى المنارات لتذكرة الناس بوقت سحورهم، ومنها التذكير الأول والتذكير الثانى والثالث، ويأتى كل تذكير فى المعانى المناسبة لكل توقيت (٥٩).

ومن الرصد التاريخى السابق يتضح لنا افتقاده إلى كثير من مظاهر الاحتفالات خاصة احتفالات أفراد الشعب، وألعاب الأطفال وأغانيهم فى ليالى رمضان الجميلة وحلقات السمار، والأناشيد الدينية، والمسحر وأناشيده وغير هذا - ولم يكن ذلك

النقص راجعاً إلى تهاون الراصد بل راجع إلى محدودية مجال الرؤية أمام الكاتب، وطبيعي لانستطيع أن نلوم الكاتب أو المؤرخ على منهجه فى الكتابة من حيث الاهتمام بأمر ذوى الأمر والتغافل عما عدا ذلك، لأن هذا راجع إلى طبيعة الكتابة فى ذلك العصر، وإن كانت هناك إلى حد ماتجاوزات قليلة.

أيضاً نجد أن هناك عوامل عديدة منها ماهو دينى ومنها ماهو اجتماعى إلى غير ذلك من عوامل - أدت إلى أن يصبح شهر رمضان شهراً احتفالياً، متميزاً بذلك عن أشهر العام الأخرى.

فبينما عمد الطولونيون والإخشيديون والمماليك إلى استطلاع الهلال حسبما ذهب إليه أهل السنة، نجد أن الفاطميين لم يلجأوا إلى ذلك حسب مذهبهم الدينى. إذن اتخذت رؤية الهلال فى شهر رمضان مجالاً لترسيخ عقائد الحكام الدينية لدى المحكومين.

أيضاً ابتداع الفاطميين أو إدخالهم كثيراً من أصناف الحلوى والمأكولات خاصة فى المائدة الرمضانية كان وسيلة لكسب الناس لمذهبهم.

ويشارك المماليك الفاطميين فى الإكثار من موائد الإفطار لعامة الناس والصدقات التى توزع عليهم وعلى أئمة المساجد، وهذه تشبه إلى حد كبير موائد الرحمن التى انتشرت الآن إلى حد كبير، فهل نستطيع القول بأن الأسباب التى أدت إلى انتشار هذه الموائد فى الماضى والحاضر - وخاصة فى المدن - أسباب واحدة، مع العلم بأن إفطار الفقراء والمساكين والأغراب عادة منتشرة فى الريف المصرى منذ الأزل ولكن لأسباب ترجع إلى التراحم الإنسانى ورهافة الشعور الدينى.

يرى الباحث أن انتشار هذه الموائد فى العصرين الفاطمى والمملوكى يرجع إلى أن السلطتين كانتا مغتصبتين للحكم فى مصر: الأولى تريد أن تفرض مذهباً مخالفاً لمذهب المصريين، والثانية تشعر بأنها بالإضافة لاغتصابها الحكم ورغم تمذهبهم بمذهب المصريين (السنة) إلا أنهم رقيق، والرقيق لايحكم لذلك نصبوا خليفة من العباسيين لكى يعطى لحكمهم شرعية عكس الفاطميين الذين تنتهى أصولهم عند الحسين، هذا الاغتصاب لما ليس لهم حق فيه أدى إلى مظاهر البذخ والإنفاق على موائد رمضان لعامة الناس كى يكسبوا ولاءهم.

الهوامش

(١) الكندى (أبو عمار بن يوسف) ت ٣٥٠ هـ / ٩٦١م، كتاب الولاة والقضاة والذيل، بيروت د. ت، ص ٣٠٨.

(٢) حسن عبد الوهاب، رمضان، مصر ١٩٨٦، ص ١٦.

(٣) عبد المنعم سلطان (دكتور) المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، مصر ١٩٨٥، ص. ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) كان الفاطميون لايعترفون برؤية الهلال باعتبارها وسيلة لمعرفة بداية الشهور العربية وكانت حساباتهم لها طبقاً لجداول فلكية، فكانت الشهور عندهم شهر تسعة وعشرون يوماً وشهر ثلاثون يوماً فكان شهر رمضان دائماً ثلاثين يوماً، وقد فسر فقهاؤهم حديث الرسول عليه السلام «صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته فإن غم عليكم فأكملوا شعبان ثلاثين يوماً، تفسيراً يبرر هذا التقسيم للشهور وكان هذا من الأمور التى أوجدت خلافاً بين الفاطميين وأهل السنة.

عبد المنعم سلطان، المصدر السابق، ص ١٤٩.

(٥) يقصد بمصر هنا الفسطاط والقطائع والعسكر أى العواصم القديمة قبل القاهرة.

(٦) المقريزى (تقى الدين أحمد بن على) ت ٨٤٥ هـ، الخطط، عن طبعة بولاق د.ت، جـ ٢، ص ٢٧٦.

(٧) ركوب الخليفة: أى المواكب التى يخرج فيها الخليفة فى مناسبات معينة مثل ركوب أول العام، وركوب أول شهر رمضان، ركوبة فى أيام الجمع الثلاث من شهر رمضان إلخ.... وكل مناسبة ولها موكب يختلف عن غيره، وإن كان أحياناً يتشابه موكبان. لمزيد من التفاصيل، القلقشندى، صبح الأعشى، مصر د.ت، ابن الطوير، نزهة المقلتين فى أخبار الدولتين، تحقيق وجمع أيمن فؤاد سيد (دكتور)، ألمانيا ١٩٩٢.

(٨) ابن الطوير، المرجع السابق، ص ١٧١.

(٩) الصمصام: هو السيف الصارم الذى لاينثنى ابن الطوير، المصدر السابق، ص ١٤٨.

(١٠) الكمخت هو نوع من الجلود المدبوغة كان يستخدم فى عمل الدروع، المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(١١) اللتوت، جمع لت، فارسى معرب، وهو القدوم والفأس العظيمة، نفسه، ص ١٤٨.

(١٢) ابن الطوير، نفسه، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(١٣) الخطط، جـ ٢، ص ٢٧٦، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطمين، مصر، جـ ٣، ص ٣٤٣.

(١٤) المقريزى، الخطط، جـ١، ص. ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .
(١٥) المقريزى، الخطط، جـ ٢، ص ٤٦٢ .
(١٦) كان المعز لدين الله الفاطمى يصلى هذه الجمعة فى جامع القاهرة (الجامع الأزهر) وذلك قبل بناء الجامع الأنور، ابن الطوير، نفسه، ص ١٧٢ .
(١٧) القشاشين عرفت فيما بعد بالخراطين، وهى الموضع الذى يعرف اليوم بشارع الصنادقية.
(١٨) يذكر القلقشندى أن الجامع الذى كان يصلى فيه الخليفة هو الجامع العتيق، القلقشندى (أبو العباس أحمد) ت ٨٢١ هـ، صبح الأعشى، جـ٣، ص ٥٠٥ والجامع العتيق يقال له جامع عمرو بن العاص، وهو أول مسجد أسس بمصر وكان الحى الذى به الجامع يسمى مصر عتيقة، المقريزى، الخطط، جـ ٣، ص ١٠٧ .
(١٩) أليس اليوم كالبارحة حينما يمر مسئول كبير فيأمر المحافظ أصحاب المحال بتعليق الزينات وكتابة آيات الترحيب.
(٢٠) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص ١٧٦ .
(٢١) الخشكنانج: عجينة دقيق تعجن بزيت السيرج (زيت السمسم) ويضاف إليها سكر ناعم ولوز مدقوق وماء ورد وتقطع إلى قطع مستطيلة وتخبز فى الفرن.
مجهول المؤلف ز، وصلة الحبوب فى وصف الطيبات، مخطوط بدار الكتب رقم ٧٤٥ طب ورقة ٨٧م.
(٢٢) البسندود أو البتندود، عجين بشكل على هيئة قرص مثقوب من الوسط يخبز فى الفرن ثم يوضع كل قرصين على بعضهما وبينهما حلوى بها لوز وفستق.
المرجع السابق، ورقة ١٥٤ .
(٢٣) الفانيد لم نعثر على مايشير إلى ماهو ووجدنا حلوى تسمى النيدة ويبدو أنها الفانيدة وتستخرج من القمح، ابن بطوطة، تحفة النظار، د. ن ، ص ٤٠ .
(٢٤) صاحب الباب: هى ثانى رتبة فى الوزارة وينعت بالمعظم.
(٢٥) ابن الطوير، المصدر نفسه، ص.ص ٢١١، ٢١٢ .
(٢٦) عبد المنعم سلطان، نفسه، ص ١٣٧ .
(٢٧) عبد المنعم سلطان، المصدر السابق، ص ١٣٨ .
(٢٨) نفسه.
(٢٩) المقريزى، الخطط، جـ ٢ ، ص ٢٧٧ .
(٣٠) الخيال: لعبة كانت موجودة إلى عهد قريب بمصر، وهى لعبة خيال الظل حيث تعمل شخوص من جلد أو ماشابه ذلك تتحرك خيالاتها على قماش أبيض مع مصاحبة ذلك بكلام تمثيلى. لمزيد من التفاصيل، إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، القاهرة ١٩٦٣ .
(٣١) محمد عبيد الله المسبحى، أخبار مصر فى سنتين، تحقيق وليم ج، مصر ١٩٨٠، ص ١٨٤ .
(٣٢) كانت تعمل من عجين القمح وكانت تصب على هيئة أقراص صغيرة على صوان يقال لها الرقع تحتها نار، وبعد النضج تقلى بالسمن ويصب عليها عسل النحل ومنها مايحشى بالمكسرات وهناك نوع آخر يسمى أبولاش (يبدو أنه مايسمى الجلاش الآن) وهو أقراص من القطايف غير محشوة وتوضع طبقات فوق بعضها وعلى كل طبقة يوضع السكر والفستق المدقوق وغيره، وصلة الحبيب، ورقة ٢٨٨ .
وقيل فى وصف القطايف.

قطايف الواطف روابى	لم تعش بل رمت على اصطحاب
فى المسك والفستق والجلاب	كأنها ألسنة الأحباب
فطعمها كلذة العناق	من بعد صبر طال واجتناب

السيوطى (عبد الرحمن بن أبى بكر جمال الدين) ت: ٩١١ هـ، منهل اللطائف فى الكنافة والقطائف، مصر ١٩٣٨، ص ١٩، ٢٠ .
(٣٣) المقريزى، الخطط، جـ ٢، ص. ص ٢٧٧ ـ ٢٧٨ .
(٣٤) أبيار: من قرى محافظة الغربية، وكتب عنها فى القاموس الجغرافى: أبيار مدينة كبيرة فى طرف جزيرة بنى نصر، بها أسواق وقياسر وحمامات وجامع، ويعمل بها القماش الأبيارى والأبراد الغربية الغالية الثمن، وجاء فى معجم البلدان: أبيار قرية بجزيرة بنى نصر بين مصر والإسكندرية، محمد رمزى، القاموس الجغرافى للبلاد المصرية، القسم الثانى، ص ١١٩ .
(٣٥) ابن بطوطة، تحفة النظار، مصر، د.ت، ص. ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(٣٦) استمر ذلك إلى فترة قريبة جداً لاتتعدى العقود الأربعة الأخيرة من هذا القرن، خاصة فى قرى الصحراء، فقد كان يخرج بعض الثقات من أهل القرية لاستطلاع الهلال.

(٣٧) ابن اياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، مصر ١٩٨٤، جـ ٤، ص ٣٩٧.

(٣٨) السخاوى (الحافظ شمس الدين محمد بن عبد الرحمن) ت ٩٠٢ هـ، التبر المسبوك فى ذيل الملوك، مصر ١٨٩٦، ص ١٦.

(٣٩) القضاة الأربعة: كان لكل مذهب: المالكى والحنفى الحنبلى والشافعى - قاض.

(٤٠) ابن إياس (محمد بن أحمد بن إياس الحنفى) ت ٩٣٠هـ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، جـ ٤، ص. ص ٣٣٨، ٣٩٧.

(٤١) ابن الحاج (أبو عبد الله محمد بن محمد بن محمد العبدرى)، ت ٧٣٧هـ، المدخل، مصر د ت، جـ ٢، ص ٢٥٧.

(٤٢) المقريزى، السلوك لمعرفة دول الملوك، مصر ١٩٥٧، ص ٥١٢.

(٤٣) ابن إياس، بدائع الزهور، مصر ١٩٨٤، جـ ١، ق ٢، ص ٥٣١.

(٤٤) ابن إياس، بدائع الزهور، جـ ٤، ص ٢٨٣.

(٤٥) سعيد عاشور (دكتور)، المجتمع المصرى فى عصر المماليك، مصر ١٩٦١، ص ١٨٨.

(٤٦) قاسم عبده قاسم (دكتور)، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى، مصر ١٩٨٣، ص. ص ٩٥ - ٩٦.

(٤٧) قاسم عبده قاسم (دكتور)؛ عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٩٤، ص. ص ١١٥ - ١١٦.

(٤٨) قاسم عبده قاسم، المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٤٩) ابن الحاج، المصدر السابق، جـ ١، ص. ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

(٥٠) ابن الحاج، المصدر السابق، جـ ٢، ص ٣٠١.

(٥١) المصدر نفسه، جـ ٢، ص ٢٥٧.

(٥٢) ابن الحاج، نفسه، جـ ٢، ص ٣٠٤.

(٥٣) سعيد عاشور، المرجع السابق، ص ١٨٦.

(٥٤) سعيد عاشور (دكتور)، المرجع السابق، ص ١٨٥.

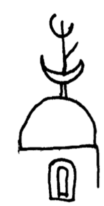
(٥٥) جيلان عباس (دكتور)، الأعياد والاحتفالات فى مصر الإسلامية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص ٦٥.

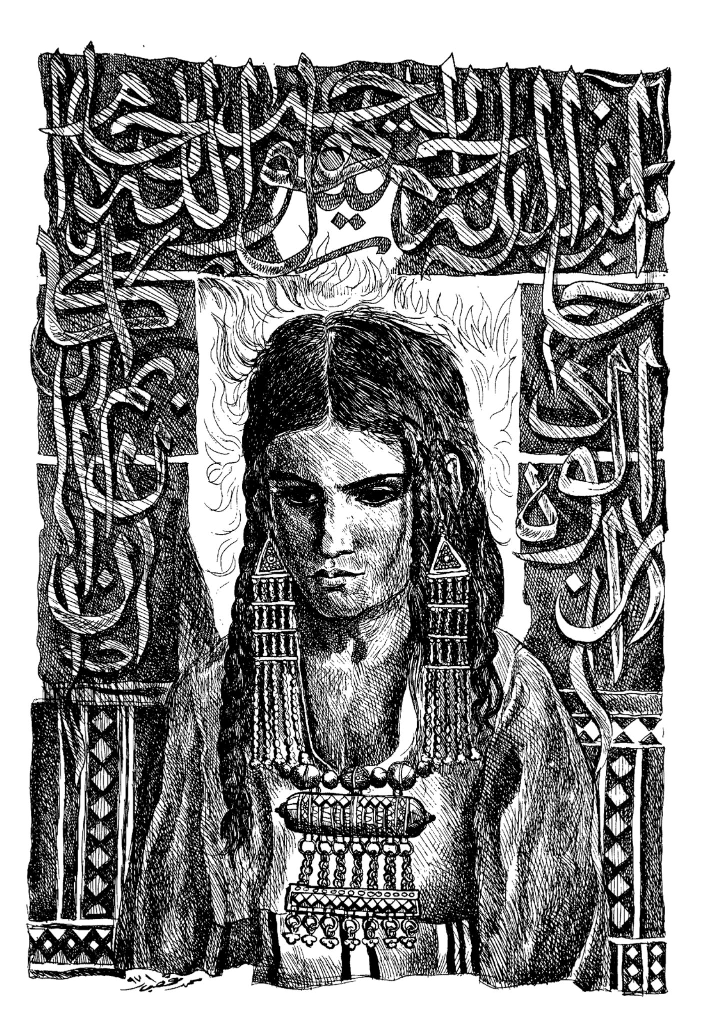
(٥٦) محمد قنديل البقلى، الأوزان الموسيقية فى أزجال بن سودون، مصر ١٩٧٦، ص ١٣٢.

(٥٧) ابن الحاج: مصدر سابق، ص. ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

(٥٨) محمد عمران (دكتور)، الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى، رسالة ماجستير غير منشورة ١٩٩١، المعهد العالى للفنون الشعبية، ص ٢٨.

(٥٩) محمد عمران، نفسه، ص. ص ٧٠ - ٧١.





نحو نظرية للأنواع في الفولكلور

تأليف : ڤيلموس ڤويجت
ترجمة : د. خيرى دومة

توجد منتجات الفولكلور، عملياً، فى ذاكرة الإخباريين، ومخطوطات الجامعين، وملفات الأرشيف، وعلى صفحات الأبحاث العلمية المطبوعة. ولقد انطوى تاريخ الدراسات الفولكلورية دوماً على تجليات للفولكلور العملى، وكرس البروفيسور دورسون أيضاً كثيراً من وقته من أجل ذلك الفولكلور العملى [١]. إن أعمال الفولكلور توجد، نظرياً، فى شكل تنويعات وأنماط وأنواع، كما توجد فى شكل موتيفات وتيمات وحبكات. وحيث إن كل الفصائل القائمة تنتمى إلى اللغة الشارحة، كان على الفولكلوريين دوماً أن يعرّفوا كل فصيلة فيها على حدة. ومن المعروف تماماً أن نظرية التنويعات قائمة على مناقشة مصطلح «تنويعة»، أكثر مما هى قائمة على الفحص التحليلى للتنويعات الموجودة فعلاً. وإنى لأتساءل: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية، تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟ ولأضرب مثالاً بسيطاً: لقد فحص بروب، منذ نصف قرن، مائة حكاية شعبية روسية [٢] ووصل إلى نتيجة مفادها أن كل هذه الحكايات تمثل نوعاً واحداً مفرداً، هو الحكاية السحرية. وفى العقود الأخيرة استشهد الفولكلوريون بنتائجه ألف مرة على الأقل، ووصلوا إلى معلومات مستهلكة ألف مرة حول الحكاية السحرية، ولقد بدا ـ من ناحية أخرى ـ أن الفولكلوريين يعارضون شرح الأنواع الجديدة، إنهم يفضلون اقتباس حالات جاهزة حول أنواع معروفة فعلاً، وإذا حدث ودرسوا نوعاً جديداً، فإنهم يطبقون عادة النتائج التى توصلوا إليها فى تلك الدراسات المعروفة، بدلاً من صناعة أبحاث جديدة عميقة.

لقد كتب برونيسلاف مالينوفسكى عام ١٩٢٦ صفحات معدودة حول الفرق بين الحكاية tale والأسطورة myth والخرافة legend [٣]. ولم تسهم عباراته، المقتبسة مراراً وتكراراً، فى معرفة أوسع بمسألة العلاقة المتبادلة بين الحكاية والأسطورة والخرافة؛ ذلك أن الاقتباسات لم تلحقها مادة إمبريقية جديدة. وليس هذا ناتجاً عن نقص فى جهد الفولكلوريين فحسب، بل هى مشكلة معقدة حقاً: أن تتناول

المقولات التصنيفية ذات الطابع الشارح، وأن تتناول تبويب التصنيف ومقولاته؛ ومن ثم فإننى أود فى هذه الورقة أن أناقش نظريات أنواع الفولكلور، من منظور إمكانات بحثية أكبر، وأشعر أن من المفيد كذلك أن نناقش مفاهيم من قبيل الموتيف، والنمط والوظيفة، والتراث. إن مشكلات هذه المفاهيم مشكلات متداخلة؛ ذلك أن نظام المقولات (مثل النمط النوعى) - ووفقاً لأية نظرية نوع محددة - يمكن أن يكون ذا طبيعة خلافية جداً، ومع ذلك، فلن أركز إلا على مشكلة النوع فى الفولكلور، أما العلاقة بين نظرية النوع والنظرية فى عمومها فلابد من مناقشتها فى وقت آخر.

هناك دراسات جيدة لأنواع الفولكلور؛ ولهذا لسنا فى حاجة إلى الإيغال فى تفاصيل لا ضرورة لها (٤)، لكن على المرء أن يستعيد المراحل الرئيسية فى تطور نظريات النوع. وكما هو معروف، فإن نظرية النوع الكلاسيكية لا تتضمن تعليقات ذات قيمة فيما يتصل بنوع الفولكلور (٥)؛ فقد كان يُنظر إلى الفولكلور فى هذه النظرية وكأنه مستودع لنماذج من مراحل الفن الأولى. إن نظرية النوع - التى نجدها فى جماليات هيجل مثلاً - تتضمن توضيحات بالغة الأهمية، تتعلق بشكل أنواع معينة، وقيمتها.. أنواع من قبيل الأغنية البطولية، واللغز، والخرافة، والحكاية ... إلخ (٦). ولابد أن يتأمل الفولكلوريون عبارات هيجل، رغم أن نظريته فى النوع لايمكن تطبيقها بالنسبة إلى نظرية متجانسة، أو إلى مفهوم أنواع الفولكلور.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وحين تطورت المناهج المقارنة والمناهج اللغوية، كانت نظرية النوع كامنة، ولم تبدأ دراسات النوع فى الازدهار إلا فى نهاية تلك الفترة، ولقد قدمت فى معظم الأحوال معلومات قيمة عن أنواع فولكلورية متعددة. ومن بين مؤلفى أفضل الأعمال فى بداية القرن العشرين يمكن للمرء أن يشير إلى اسم أ. ن. ڤيشولوفسكى، الذى كتب تاريخاً مقارناً ضخماً لتطور كل الأنواع (٧)، وعنى بمسح تاريخ الأنواع من العصر الحجرى حتى العصور الحديثة. وظل العمل غير مكتمل، ومن يومها لم يجرؤ أحد على إكمال مثل هذا المشروع العملاق. وأخيراً أخيراً وصف شدويك وزوجته «نمو الأدب»، مستخدمين فقط مادة قيمة ومختارة بعناية من أجزاء مختلفة من العالم (٨). إن ملخصات نظريات النوع التى قدمها الوضعيون كانت قائمة على مبادئ تطورية جامدة، إذا وضعنا فى اعتبارنا مسألة تعقد الأنواع؛ ومع ذلك فإن مادتهم كانت محددة القيمة بالنسبة إلى البحث العلمى الحديث.

كانت الخطوة التالية دراسة أنواع مفردة. لقد كان الفولكلوريون معنيين دوماً بتوزيع العناصر الفولكلورية، وبينما كانوا يصفون ذلك وضعوا بعض الملاحظات حول أسلوب الأنواع التى بحثوها (٩)، وحول شعريتها. ووصف أعضاء من المدرسة البريطانية للأنثروبولوجيا وظيفة الأنواع التقليدية وأشكالها، رغم أن وصفهم لم يكن دائماً عالى المستوى. ولم تضع مدرسة مالينوفسكى - على سبيل المثال - تحليلاً مقارناً للأنواع، أما التوصيفات الموجزة للأنواع فقد طوّرها أناس مختلفون، وغالباً ما عزلوها عن خلفيتها الثقافية.

لقد كتب إيڤانز بريتشارد Evans - Pritchard - مثلاً - صورة فى ٥٠٠ صفحة عن السحر الأزاندى Azande، دون تعريف لأى نوع فولكلورى له علاقة بالسحر، واستخدم قصة واحدة هى in Extenso، ولم يشر أى نوع من الإشارة إلى ثقافة أخرى غير الأزاندى (١٠)، وحين نهضت محاولات، فى زماننا هذا، لعرض تاريخ أدبى لآسيا وإفريقيا، كانت المشكلة الرئيسية هى ضآلة قيمة المادة المقارنة الموجودة، من ثقافات مختلفة (١١)؛ ومن ثم فقد لا نعرف مطلقاً ما إذا كان نوع معين (اللغز، المثل، حكاية الحيوان، الأغانى، النكتة على سبيل المثال) ممثلاً فى مجموعات الفولكلور المدرسية هذه أم لا؛ ذلك أن الجامعين مروا على هذه الأنواع مرور الكرام، أو أنها ببساطة غير موجودة.

وتحاول الدراسات الفولكلورية الحديثة أن تصف الأنواع واستخداماتها بطريقة أكثر تحديداً، وعليه فإن هناك أملاً فى أن نجد، فى المستقبل القريب، مادة أكثر إفادة للدراسات المقارنة والوظيفية.

وقد وجهت الأجيال الثلاثة الأخيرة من الفولكلوريين عناية فائقة لدراسة سمات الفولكلور اللغوية والبنائية، وكانت نتائج دراساتهم شبيهة بنجاح كنج سول king Soul الذى كان يبحث عن حماره المفقود فعثر على مملكة - لقد أراد اللغويون أولاً أن يرسموا أفضل فهرسة للأنماط، أو يقدموا وصفاً أكثر فاعلية لأشكال الفولكلور، ونجحوا فى الوصف البنيوى لمجموعات من التنويعات، مجموعات الأنواع المحددة كالحكاية، والأسطورة، والخرافة، والمثل، واللغز. ولايزال

الوصف البنيوى للأنواع مستمراً، بل إن محاولات وقعت من أجل تقييم مقارن لهذه التوصيفات [١٢]. ونحن لا نعرف الشىء الكثير بعد عن التعميمات البنيوية بالنسبة إلى أنواع الفولكلور، ومن الواضح أن أبحاثاً أخرى ستنظر بجدية إلى هذه الإشكالية المهمة.

وفى نظرية الاتصال هناك مكان ثابت لدراسة النوع؛ ذلك أن الأنواع يمكن دراستها بسهولة، من خلال أشكال خاصة من التشفير، وحل الشفرة، والرسالة، وهذا ما أثبته عدد من الدراسات. وفى الآونة الأخيرة، تتجه أبحاث «إثنوجرافيا الكلام»، أو الفولكلور «السياقى»، فضلاً عن دراسات «الإثنوجرافيا الجديدة» - تتجه إلى تناول مشكلة أنواع الفولكلور من وجهة النظر الخاصة هذه [١٣]. ولقد أعطى ممثلو هذه الاتجاهات توصيفات شديدة التفصيل لمواقف الكلام، واختاروا أكثر الحالات إثارة لكى يدرسوها، ومع ذلك فإن مادتهم محدودة؛ ولذلك لم نتمكن من تقييم نظريتهم فى النوع. ولكن حتى إذا كان الفولكلوريون الجدد لم يجمعوا، ولم يحللوا، كمية كافية من المادة فى الوقت الحاضر، فإن منهجهم يبدو واعداً، فيما يتصل بدراسات النوع من منظور مناهجهم المبتكرة بالمقارنة مع مناهج المحللين السابقين. ويبدو هذا واضحاً فى بحث شيرزر Scherzer عن تقاليد الكونا الهنود Cuna In-dians، (وربما تكون هذه أفضل دراسة من هذا النوع) [١٤]، ويبدو بدهياً هنا أن الوصف التفصيلى للأنواع طبقاً لهيئات الموقف هو وصف محتمل، تقوم به كثير من التحليلات «مابعد البنيوية»، والسيميوطيقية. بل إن هذا النوع من الدراسة يتيح للمرء أن يجمع دراسة التراث الشفاهى، إلى دراسة الفن الشعبى، والثقافة المادية؛ ففى ثقافة معينة لا توجد - من منظور المناهج ما بعد البنيوية - هوة واسعة بين هذه المجالات المختلفة.

ومن وجهة النظر العملية على الأقل، لابد من الإشارة بالتحديد إلى التطور الأخير فى دراسات النوع، وهو التطور الناتج عن تعاون الفولكلوريين على المستوى الدولى. وكانت النتائج النظرية غالباً محصلة لأعمال أُديت لأغراض عملية؛ إذ غالباً ما كانت المقابلات والمؤتمرات والأعمال الجماعية تتنبأ بالاتجاهات التى سينتهجها الجيل التالى من الدارسين.

فى العشرينيات كان مفهوم الأشكال البسيطة [١٥]، وفى الثلاثينيات كانت محاولة ڤون سيدوف Sydow للتصنيف، التى أثرت فى الفولكلوريين المعاصرين [١٦]. وكان ما قدمه هذان الاتجاهان، على كل حال، ضئيلاً، فيما يتصل بتمييز دراسة النوع مجالاً محدداً. وفى الأربعينيات والخمسينيات بدا مفهوم النوع وكأنه لا مكان له داخل الفولكلور، أما فى الستينيات فقد انبعث فجأة، ففى عام ١٩٦١ عقدت ندوة خاصة فى الاتحاد السوفييتى، وناقشت نظرية الأنواع [١٧]، وبعد ذلك مباشرة قامت محاولات لتصنيف الأنواع [١٨]. فى عام ١٩٦٤ نظم بروب Propp وشيستوڤ Cistov ندوة أخرى لتصنيف الأنواع الشفاهية [١٩]، وكان غرضهما عملياً فى جوهره، أى خدمة احتياجات الأرشفة. وفى السنوات الأخيرة نشرت أيضاً مواد من ندوات أخرى مشابهة [٢٠]، وكانت ميزة هذه المطبوعات أنها ترسم نظاماً للأنواع شديد الإحكام والتطور، قائماً على مبادئ اجتماعية وتاريخية فى التبويب والوصف.

فى عام ١٩٦٨ أحيا لورى هونكو Luri Honko المسألة الهامشية الخاصة بتحليلات النوع فى علم الفولكلور، من منظور نظرى خالص [٢١] وبالرجوع إلى الدراسات الأنثروبولوجية لدى مالينوفسكى، وباسكوم، ودندس، وآخرين، زعم هونكو أن نظرية النوع القديمة لابد أن تستبدل بنظرية جديدة ذات منحى وظيفى، واقترح تحليلاً مركباً للأنواع، يأخذ فى حسبانه على الأقل تسعة معايير: محتوى الأنواع، وشكلها، وأسلوبها، وبنيتها، ووظيفتها، وتكرارها، وتوزيعها، وعمرها، وأصلها. وقد وسع چوها بنتيكالينين Pentikalinen وهيدا چاسون Jason من اقتراحاته هذه، بجمعها أساساً مع التحليلات السياقية [٢٢].

واكتسب مصطلح «السياق» فى الأغلب الأعم معنى شديد التحديد [٢٣]؛ فقد درست طائفة من الفولكلوريين الأمريكان (روجر أبرامز، باربارا بابكوك أبرامز، ريتشارد باومان، دان بن عاموس، دل هايمس، روبرت جورج، باربارا كيرشنبلات - جيمبلت)[٢٤] درس هؤلاء تفاعل الأنواع المختلفة، واقترحوا تحليلاً لأفعال الكلام وأحداث الكلام فى سياق الأداء الفعلى للأنواع مستفيدين من النظرية السوسيولوجية حول الاتصال، وقطعت مقالاتهم خطوة فى اتجاه نظرية جديدة لأنواع الفولكلور.

ويمكن إدراك الانتقال من النظرية القديمة للأنواع إلى نظرية جديدة، إذا لاحظنا الاهتمام المتزايد بعضوية المجمع

الدولى لدراسة القص الشعبى، خلال سنوات نشاطه الخمسين، ففى عام ١٩٥٩، وفى مؤتمره الأول فى كيل Kiel وكوبنهاجن، لم يظهر إلا النظريات التقليدية فى أنواع الفولكلور (فى أشكالها الأولى لدى جولز Jolles، وفون سيدوف). فى عام ١٩٦٤ انعقد مؤتمر أثينا، وبعدها بخمسة أعوام انعقد مؤتمر بوخارست، وكانت مناهج الفولكلور البنيوية قد اكتسبت أرضاً وأصبحت ذات كفاءة فى التفرقة بين الحكاية الشعبية، والخرافة، والنكتة. لقد تم تجميع مواد جديدة لبحث أكثر تقدماً فى نظرية النوع، حيث حقق مؤتمر المجمع فى هلسنكى تقدماً مدهشاً عام ١٩٧٤ . وفى هذا التبادل الأخير للأفكار بين الدول، أعاد الفولكلوريون النظر فى بعض من أهم المعتقدات الخاصة بمناهج البحث التقليدية؛ فمن بين أشياء كثيرة حاولوا إعادة تقييم النظرية المشوشة الخاصة بالبدائل، كما أنهم أعادوا - من الوجهة النقدية - تأمل المناهج البنيوية المطبقة حديثاً. لقد حققوا خطوات إيجابية فى دراسة التراث وناقليه. وفى مجال الأفكار، سرعان ما ظهر جلياً تطبيق نظرية الاتصال ودراسة السياق.

وفى مؤتمر هلسنكى تناولت جلسات مخصوصة مشكلة الأنواع، فاقترح روبرت أوتيرليتز Auterlitz مخططاً متعدد الأوجه لتفاعلات الأنواع (٢٥)، وفحص دان بن عاموس نظرية النوع من خلال النظرية الأدبية واللغوية (٢٦)، وفحص روجر أبرامز فكرة النوع بوصفه أداءً (٢٧)، كما قدم لورى هونكو أفكاراً جديدة فى تحليل النوع، وهى أفكار مخالفة لموقفه السابق (٢٨).

لقد أحس هونكو أن الفولكلوريين «الجدد» لم يتمكنوا من تحقيق التوقعات، ولم يستطع أن يفهم البحث السياقى الحقيقى فى الدراسات «الجديدة»؛ فأيد العودة إلى بعض من أعمال «العصر الذهبى» للمدرسة الوظيفية. وامتدح هونكو كتاب ميلفيل هيرسكوفيتش حول «القص الداهومى (٢٩) Dahomean Narrative الذى يقوم - كما يرى هونكو - على «معرفة شاملة بمجمل الثقافة والمجتمعات التى حافظت على ذلك القص، إنه يعكس - بشكل مناسب - المشكلات اليومية الخاصة بتصنيف الأنواع (الأنواع الطبيعية)، فضلاً عن الأنواع «الاسمية».

والأهم من هذا أنه يربط تلك القصص بمشكلة العلاقة بين التقاليد الحية، والمشكلات العابرة للثقافات (٣٠). وحيث إن بحث هونكو مطابق تماماً للمرحلة الحالية من البحث فى الأنواع، فإننى أود أن أناقش رأيه. كان قد تم تجميع القصص الداهومية من الميدان عام ١٩٣١، وتم ضغطها فى ١٥٥ قصة، ونحن لا نعرف الكثير عن رواة هذه القصص، أو عن توزيع هذه القصص، كان تقديمها صلباً وأميناً، ومع ذلك فإن الفولكلوريين اليوم عادة ما يقدمون توصيفات أكثر تفصيلاً ووضوحاً للأحداث المحلية، من تلك التى قدمها هيرسكوفيتش. إن معظم النصوص المنشورة فى كتابه ليست محققة، ونحن لا نعرف شيئاً عن الموقف السياقى للقصص المفردة، لدينا بدلاً من ذلك وصف تفصيلى للأنواع ككل ولنظام الأنواع، لم يُقل لنا شىء فى كتاب هيرسكوفيتش عن التطور التاريخى أو القبول العالمى لموضوعات قصصية معينة. إننا نجد فى المقدمة ملاحظات عامة، وإن كانت دالة، عن الأنواع؛ ومع ذلك فإن تلك الملاحظات لا ترسم لنا الصورة كاملة، إن التغير الثقافى ونظام القيم يتجلى كذلك فى الأشكال القصصية، ومع ذلك فإن أحداً لم يسأل: ألم يكن مألوفاً فى دراسات الفولكلور الأوروبية والأمريكية أن تأخذ مثل هذه المسائل فى اعتبارها؟ سأتفق مع هونكو فى عدم قناعته بنظريات النوع الحديثة، لكننى أجد فى اقتراحه العودة إلى النمط القديم من التحليلات الوظيفية خطوة للوراء، حيث لا يمكن حل مشكلة الأنواع فى الفولكلور بالتبنى البسيط للأفكار الأساسية المأخوذة من الأنثروبولوجيا الوظيفية، دون تأسيس لنظرية فولكلورية محددة فى الأنواع.

رأيى أننا الآن عند نقطة تحول فى تاريخ نظرية النوع فى الفولكلور، ومن ثم فإننى أود الآن أن ألخص النتائج وأنظر إلى إمكانات المستقبل فى تطوير هذه المنطقة من البحث الفولكلورى.

ربما كانت واحدة من أكثر المشكلات صعوبة فى دراسة الأنواع هى كيفية ترتيب مستويات البحث، والنسق الذى أقدمه هنا سيكون مؤقتاً؛ فالعلاقة بين المستويات المختلفة فى البحث النوعى، بقدر ما أعرف، لم تحظ باهتمام كافٍ حتى الآن؛ ولذلك أقترح مناقشة الوسائل والأهداف المختلفة لدراسة النوع، حتى أوضح ما الذى تم فعله حقاً وما الذى غاب عن الدراسات السابقة. لن أشير إلى ثقافة محددة، لأن دراسة النوع ينبغى أن تكون مشروعاً يتجاوز الثقافة الواحدة. إن للثقافات أنواعها

المحددة المخصوصة، وأنظمتها فى الأنواع، ومن البدهى فى دراسة وصفية أن نضطر إلى الإشارة إلى كل اختلاف محدد، أما بالنسبة إلي النظرية فسأقترح مخططاً عاماً وشاملاً.

فى دراسة الأنواع يمكن أن نعدد المستويات التالية:

المصطلحات العامة فى الأنواع:

(ويشكل هذا المستوى - وفقاً للدراسات الألمانية - جزءاً أساسياً من دراسات النوع «الاسمية»)(٣١) وهى قائمة بالمصطلحات المستخدمة لترسيم الحدود بين مجموعات من الأعمال الفنية فى الفولكلور، كالأغنية، والحكاية، والأسطورة على سبيل المثال. ومن وجهة نظر تصنيفية هناك تصور خاص لنظام الأنواع يقف وراء المصطلحات (انظر ما سيأتى بعد). ومهما يكن من أمر، فإن المصطلحات المفردة لا تشكل عادة مجموعة من الأفكار المنطقية؛ «فالأغنية، و«البالاد»، مثلاً هما اصطلاحان متمايزان فى ثقافة معينة، بينما لا يكون «البالاد» فى ثقافة أخرى سوى فصيلة فرعية من «الأغنية». وهذا المستوى من مستويات البحث يقوم، بدرجة أو بأخرى، على تراث البحث العلمى؛ فالنمط القصصى نفسه الذى تسميه المدرسة الأسطورية «أسطورة» يسمى، عند المدرسة المورفولوجية، «مذكرات»، ويسمى فى الأبحاث البنيوية الجديدة «قصص». ومن الوجهة العملية، فإن كل باحث يدرس الأنواع متحيز لمصطلحاته السابقة فى هذا المستوى «الاسمى».

المصطلحات «المحلية» فى الأنواع:

ويمثل هذا المستوى الأسماء «الطبيعية» للأنواع، وهى أسماء تؤخذ عادة من الثقافات أكثر مما هى منسوبة إلى باحثين. إن موقع الباحث طبيعى تماماً، لأنه يستطيع أن يلاحظ الثقافة على مسافة، ويفهم بسهولة أن الأنواع تحددها الثقافات. ومن المحتمل، إذا ما عرف الشعب نوعاً ما، أن يمتلك له اسماً، وهكذا تشهد المصطلحات المحلية على وجود الأنواع. وعلى كل حال، فإن فى هذه المنطقة مشكلات غير محلولة؛ فمن ناحية نجد أن المصطلحات «المحلية» مستعارة من الصفوة، أو قل من ثقافات أخرى، وعلى سبيل المثال فإن المصطلح اللاتينى الذى لا علاقة له بالأنواع Adventura هو أصل المصطلح الفرنسى Adventure (قصة المغامرات الخيالية)، بل إنه أصل المصطلح النرويجى/ الدانماركى Eventgr (الحكاية الشعبية)، والمصطلح اللاتينى Versus هو أصل المصطلح الفرنسى Virsi (أغنية أو ترنيمة)، فى حين أن المصطلح اللاتينى Psalter هو أصل المصطلح المجرى Zsoltar (الترنيمة) .. إلخ. ومن ناحية أخرى، ليست المصطلحات المحلية نظامية الطابع، فهناك نظام شديد الاتساع لتسمية أشكال الرقص، بينما لا نجد مصطلحات كثيرة لتسمية النصوص أو الأشكال الموسيقية. ويدرك جامعو الفولكلور عادة أن الأنواع المختلفة ليس لها أسماء متمايزة، بينما تستخدم الأسماء المختلفة أحياناً للدلالة على النوع نفسه، ومصطلحات الأنواع الثلاثة الوثيقة الارتباط (Tale - Fable - Fabula)، التى تتطابق فى كل اللغات الأوروبية تقريباً، تؤكد المسألة نفسها.

وظيفة المصطلحات المحلية واستعمالها («المواقع الفعلية» لمصطلحات النوع)

. وينتمى إلى هذا المستوى كل المواد المتعلقة بالجانب البراجماتى من المصطلحات المحلية. ومن الأمور المعروفة بالنسبة إلى دارس الأدب الشعبى كيف يتم توظيف مصطلحات الأنواع غالباً بطريقة إيحائية، أو رمزية أو مجازية، فغالباً ما كان لمصطلح «حكاية» معنيان، مثل «قصة» و«كذبة»، ولمصطلح خرافة Legend فى معظم اللغات الأوروبية معنى مزدوج: «أسطورة القديس» و«القصة التاريخية» أو قصة المعتقد». أما فى الروسية فهناك أربعة أسماء مختلفة لكلمة Legend هى - (Legenda - Skazoni - Predante - Skaz)، ولقد نتج عن هذا فوضى اصطلاحية إلى حد ما فى دراسة القص الفولكلورى الروسى. ومن المألوف فى جنوب أوروبا تسمية الأنواع وفقاً لأشكالها العروضية، أو/ و لأصولها الإثنية، ويؤدى هذا أحياناً إلى تماثل غريب فى المصطلحات؛ فكلمة «بالاد» على سبيل المثال تسمى فى اللغة المجرية «أغنية طويلة»، لكن لا يوجد شيء اسمه «أغنية قصيرة»، والقصيدة التى تتجاوز عشرة مقاطع تسمى فى الصربية / الكرواتية Bugarstic (وقد يكون هذا شكلاً بلغارياً)، بينما تسمى القصيدة الأقصر التى تقابلها Deseterar (أى قصيدة ذات عشرة مقاطع). لقد درس اللغويون أشكالاً متعددة للنظام العروضى المسمى عموماً «عروض سكندرى»، وهو العروض الذى يدل على قصيدة ذات اثنى عشر مقطعاً، لكنه يعنى فى الأصل مجرد «شكل عروضى لقصيدة عن الإسكندر الأكبر»، ولابد لأى باحث يدرس تاريخ المصطلحات

فى الفولكلور، من وجهة النظر هذه، أن يكون مهيأ على الدوام لتطورات دلالية خاصة. ومادام هناك مصطلح مستقر لنوع معين، فإنه يمكن استخدامه دوماً بطريقة إيحائية، ومن ثم فإن كل شيء فى الفولكلور له أدنى صلة بالمعجزات والأحداث الخارقة، يجب أن يسمى حكاية tale أو خرافة Legend، ففى عنوان قصيدته «خرافة الشتاء» يلمح هنرش هاينى إلى المواقف السياسية فى ألمانيا، ويشير كذلك إلى «حكاية شتاء» لشكسبير، دون أن يحكى «حكاية»، ويشير فيكتور هوجو إلى «خرافات des Siécles ويقصد «رواية»، ويعنون شوليم أليجيشم Sho-lem Alejchem مسرحيته «أغنية الأغانى»، وهو استخدام يشير إلى العبارة التوراتية التى تعنى «أغنية كاملة» أى «خلاصة الأغانى».

التطور التاريخى للأنواع كما تعكسه المصطلحات:

(نماذج التطور) من المعروف أن الأنواع تتطور وفقاً للمعايير الاجتماعية والفنية الخاصة لثقافة معينة؛ «فالبالاد» كانت تعنى فى زمن ما «أغنية راقصة»، وكلمة «مارشن» Márchen الألمانية جاءت من كلمة Már (بمعنى «أخبار») وتعنى فى الأصل (أخبار بسيطة) أما كلمة «ترنيمة» Carol الإنجليزية فلها أصل فرنسى غير مباشر بمعنى شكل خاص من الرقص، وكلمة Polka أو Polska فى الاستخدام الدولى لا تشير إلى أصلها القديم «رقص بولندى» أو «أغنية بولندية». وبعبارة أخرى، فإن كل مصطلحات النوع تتطور تاريخياً، ولابد أن يتضمن وصفها التزامنى Synchronic تحليلاً تاريخياً dyach-ronic كذلك.

النظام التزامنى للأنواع فى علم المصطلح:

كما نعرف، فإن الأنواع ليست منفصلة عن بعضها البعض؛ بل تتعايش فى علاقات داخلية معقدة، ويتضح هذا بقوة حين يتغير نظام الأنواع. إن النظام التزامنى للأنواع، بطبيعته هو نظام للتبويب، له كل سمات التبويب؛ فالاسم المعطى لنوع يشير عادة وبشكل مباشر إلى علاقاته، ومن المألوف تماماً أن تكون هناك تعارضات بين الأنواع، ويمكن وصف النظام فى بعض الحالات بأنه متراتب hierarchy. لقد ظهرت مشكلة تراتب الأنواع فى البحث الفولكلورى مؤخراً، ولكن لم يشر إليها، باعتبارها مجالاً مستقلاً، إلا فى وقت قريب[٣٢].

وإذا بدأنا من وصف الأنواع على نحو متعدد الوظائف، فإن أصل هذه الأنواع ستتمثل فى منظومة ثنائية البعد. وفى حالات أخرى يكشف ما يسمى مخططات الشجرة الدلالية عن تعارضات ثنائية بين الأنواع، ولكن وفقاً لتصور علم الدلالة الإثنوجرافى والعلوم الإثنية، فإن هناك إمكانات أخرى لوصف ترابط الأنواع، وهذا حقل جديد بالنسبة إلى الفولكلور، ومن ثم فإننا قد لا نعترف إلا بافتراضات مؤقتة، لكن لاشك أن المشكلات التبويبية والدلالية التى تظهر فى أية منظومة من المسميات والمصنفات، هى مشكلات لها أهميتها فى عملية التبويب النوعى. لقد قيل إن المصطلحات المحلية للأنواع مصطلحات متنافرة فى الغالب، وأعتقد أننا لو درسنا هذه المشكلة وفقاً لقوانين التبويب الشعبية، فإننا سنعثر على أفضل طريقة لفهم اصطلاحات النوع، لدى كل مجموعة من الناس. إن المصطلح الفنلندى العام الدال على (الأسماء الساخرة) - على سبيل المثال - هو Kölli، لكن هناك أسماء كثيرة متشابهة، أو لها علاقة مع بعضها البعض، مثل "Kollinimi" و "Kolttinimi" و "Keltte"، و Likanimi "Mainesona"، و "Haukkumanimi"، و"korkonimi"؛ بالإضافة إلى كلمة "Narrinimi" فى إنجرلاند، وكلمة "Söimunimi" فى إستونيا، كل هذه الكلمات تحمل المعنى نفسه تقريباً، رغم وجود اختلاف ما فى الدلالة والمقصد. وكثيراً ما أربكت غابة المصطلحات المحلية الفولكلوريين المبتدئين، لكن المؤكد أنها تستحق عناية دارسى التبويب الشعبى، عبر وصف مصطلحات النوع.

النظام التاريخى للأنواع فى علم المصطلح:

حيث يتضح تطور الأنواع وتغيرها من خلال تطور الاصطلاحات النوعية وتغيرها (فى نظرية النوع الألمانية، تعد التاريخية diachrony مرادفاً للدراسة التاريخية / الوصفية للأنواع). وأنواع الفولكلور، بلا استثناء، هى ظواهر اجتماعية؛ ونتيجة لهذا فهى تتغير وفقاً للتغير الاجتماعى، ومع ذلك فالتغير الاجتماعى لا يؤثر مباشرة على المصطلح النوعى، وتخضع الروابط بين المجتمع والأنواع لتعديلات لابد من شرحها بكل تعقيداتها. لقد كان من المعروف مثلاً أن تطور الرقص الثنائى، من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر، الذى حل محل الرقص (فى شكل حلقة)، كان ثورة فى

علم الحركة Kinesic. ولقد تغير النظام العروضي الكلي للقصائد الغنائية (الاستروفية) في وقت واحد تقريباً. وكان لهذه الثورة النصية تأثيرها الملحوظ على العادات الشعبية (مثل أغاني الزفاف، وغنائيات التسلية). وتغيرت وسائط الاتصال الشعبي، ونتج عن هذا تعديل النظام الكلي للأنواع. ومع اختراع الطباعة، ظهرت أنواع جديدة (متشابهة، وإن لم تكن متطابقة) مثل النشرة المطوية، أو الكتب السيارة، أو الكتب الشعبية، أو الهزليات، أو الكتب الشعبية، أو الأدب الرخيص... أو حتى كتب الطالع والأبراج. ومن المؤسف أن الفولكلوريين لم يوجهوا عناية حقيقية بعد للطباعة، بوصفها ظاهرة مهمة في التاريخ الثقافي.

لقد درس «روبرت ماندرو» خاصة التغير الكبير الذي حدث بين القرنين السادس عشر والثامن عشر (٣٣)، وأوضح «شنداء أيضاً العلاقة المتبادلة بين الأنواع المطبوعة والأنواع الشفاهية، من وجهة النظر الخاصة هذه (٣٤)، وكتب «ليهاتشيف» - مركزاً على التأثير الذي أحدثته معرفة القراءة والكتابة في روسيا القديمة - عن التغير الذي طرأ على الخرافات Legends، وسير الحياة، وأشكال سردية أخرى (٣٥)، وطبقاً لأبحاثه، فإن النظام الكلي لتقديم المثل الأخلاقية والجمالية قد تغير في الأدب الروسي القديم، حين تسربت الشفاهية إلى الأنواع التي ظهرت في أشكال مخطوطة. لقد كانت الأنواع الأقدم تؤلف وتنتقل بشكل جماعي، بينما أصبحت السمات الفردية أكثر انتشاراً في الأنواع الأحدث. إننا لا نجد في الفولكلور مثل هذه الأمثلة الواضحة لتحول الوسائط، غير أن الظاهرة تظل هي نفسها، وتستحق الدراسة، وأحياناً نعثر في دراسات التغير الثقافي أو التبادل الثقافي بين الشعوب - على الخطوات الأولى في اتجاه مثل هذه الأبحاث. ونتائج مثل هذه الأبحاث لم تصل إلى حد مُرضٍ؛ لأنها لم تلمس المشكلة الأكثر تعقيداً، والخاصة بالتحول النوعي.

تطور الأنواع (الطابع الجمالي للأنواع):

إذا اتفقنا، كما حدث، على أن الفولكلور شكل خاص من الفن الإبداعي، لابد أن يُنظر إلى الأنواع على أنها مقولات جمالية، فهي تمثل قيماً جمالية تتأسس على قيم اجتماعية أو جمالية لمجتمع معين، ودراسة هذه القيم تمثل واحداً من أبرز مهام البحث الشعبي. غير أنه لا يمكن، في سياق بحثنا هذا، أن نشرح هذه المشكلة تفصيلاً، ويكفينا هنا أن نركز على مشكلة واحدة مخصوصة، نظراً لأهميتها القصوى، وهي: لماذا وكيف يشتمل الفولكلور، (الأنواع في هذه الحالة) على قيم جمالية. لقد تمت دراسة الفن الشخصي لرواة القصص، بعناية فائقة، في السنوات القليلة الماضية، وركز الفولكلوريون على التقييم الجمالي لنصوص متنوعة. والحق أن الفن الشخصي ذو أهمية بالغة، لكننا ينبغي أن نتذكر أنه حتى أكثر الرواة إبداعاً لابد أن يتبع مبادئ النوع، وإلا فلا مكان لما ينتجه. وقد استنتج جـ. إم ميليتينسكي Meletinskij، من التحليل اللغوي والبنائي للحكايات السحرية، أن الحكاية تمثل «تغيراً» في القوالب الثنائية؛ حيث إن "é´m" ، و"ém"، و"Em"،"ÉM" تتبع كل واحدة منها الأخرى، وتشير "e" دائماً إلى نوع مخصوص من الحدث، بينما تشير "m" إلى نوع مخصوص من القيمة (٣٦). وبالطريقة نفسها، فإن للحكاية الشعبية نظام بنائي مكون من وحدات ثنائية مثل -+ -- ++ .... إلخ، حيث يكون «القالب» الأول سالباً، بينما يكون القالب الثاني دائماً موجباً، ومن الواضح أن هذا يمثل نظاماً جمالياً كذلك. إن الحكاية السحرية تنتهي دائماً بقالب ثنائي موجب، بفعل موجب وبقيمة موجبة، وغالباً ما تكون النهاية زفاف البطل، وهذا يعني أن أي راوٍ مفرد للقصة (مادام يتبع قواعد النوع) سيجد مكاناً لابتكاراته الشخصية، ولكن هذا يحدث فقط داخل الإطار البنائي والجمالي القائم، وليس هناك ما يدعونا لافتراض أن قيم الفولكلور الجمالية لها طابع مختلف. إن القيم الجمالية في الحكاية السحرية (وبالمثل في كل أشكال الفن في الفولكلور) ليست حرة المحتوى، وإنما حساسة المحتوى؛ فالأصول البنائية تحدد الشكل والأسلوب، وهذا واحد من القوانين الأساسية لجماليات النوع في الفولكلور.

ملاحظات

1 - Richard M. Dorson, ed., Folklore Research Around the World (Bloomington, 1961); Idein, The British Folklorists: A History .(Chicago and London, 1968); Idem, Peasant Customs and Savage Myths: Selections from the British Folklorists (Chicago and London, 1968).

2 - V. Ja. Propp, Morfologija skazki, 2 nd ed. (Moscow, 1969).

3 - Bronislaw Malinowski, Myth in Primitive Psychology (New York, 1926).

4 - Hermann Bausinger, Formen der "Volkspoesie" (Berlin, 1968).

5 - Irene Behrens, Die Lehre Von der Einteilung der Dichtkunst, Vornehmlich vom 16 . bis 19. Jahrhundert (Halle, 1940).

6 - G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik (in numerous German and English editions).

7 - A. N. Veselovskij, Istoriceskaja Poétika (Leningrad, 1940).

8 - H. Munro Chadwick and Nora K. Chadwick, the Growth of Literature 1-3 (Cambridge, 1932 - 40).

9 - Kaarle Krohn, Die folkloristiche Arbeismehode (Oslo, 1926); LauritsBodker, Folk Literature (Germanic) (Copenhagen, 1965).

10 - E.E. Evans - Pritchard, Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande (Oxford, 1937).

11 - Richard M. Dorson, ed., African Folklore (Bloomington and London, 1972), and Rith Finnegan, Oral Literature in Africa (Oxford, 1970).

12 - Vilmos Voigt, "Some problem of Narrative Structure Universals in Folklore" Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1972): 47 - 72 ; p.

Maranda, "Structuralism in Cultural Anthropology", Annual Review in Anthropolgy 1 (1972): 329 - 48.

13 - D. K. Wilgus, "The Text is the Thing," Journal of American Folklore 86 (1973): 241 - 52. For represntatives of the new School see the Works mentioned below in nn. 14, 24, 26, and 27.

14 - Dina Sherza and Joel Sherza, "Literature in san Blas: Discovering the Cuna Ikala," Semiotica 6 (1972): 182 - 99.

15 - André Jolles, Einfache Formen (Halle an der Saale, 1929).

16 - C.W. von Sydow, Selected Papers on Folkore (Copenhagen, 1948).

17 - V. Ja. propp, Specifika zanrov russkogo fol'klora: Tezisy dokladov na naucunoi konferencii (Gor'kij, 1961).

18 - V. Ja. Propp, red., Metodiéeskaja zapiska Po archivnomu hraneniju i sistematizacii fol'Klornyx materialov (Vilnius, 1964).

19 - V. ja. propp, "principy klassifikacii fol' kloristiceskix zanrov," Sovetskaja etnografija 4 (1964): 147-54; idem, "Zanrovyj sostav russkogo fol'klora," Russkaja Literatura 4 (1964): 58-76; V. Propp, "Generic Structures in Russian Folklore," Genre 4, no. 3 (1971): 213- 48. The Published material of the Moscow Symposium is available in K. V. Cistov, red., "Simpozium No. 12: Klassifikacija ustno-poeticeskigh zanrov," 7. Mezdunarodnyi Kongress antropoligiceskin i ethograficeskigh nauk (Moscow, 1969), pp. 389-436.

20. Prozaiceskie zanry fol'klora narodov SSSR: Tezisy dokladov na vsesojuznoj naucnoj konferencii... 21-23 maja 1974 g. (Minsk, 1974). For recent Soviet genre theory in folklore, see works mentioned in nos. 35, 36, and 37.

21. Lauri Honko, "Genre Analysis in Folkloristics and Comparative Religion," Temenos 3 (1968): 48-66.

22. Juha Pentikäinen, "Depth Research," Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1972): 127-51.

23. Vilmos Voigt, "For 'Text-Context' Researches in Folklore," Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Sectio Linguistica 4 (1973): 169-77.

24. The summarizing works of this trend are: J.J. Gumperz and D. Hymes, eds., "The Ethnography of Communication," Special publication of American Anthropologist 66, no. 6, pt. 2 (1964); Dan Ben-Amos, "Towards a Componential Model of Folklore Communication "Proceedings of the 8th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences 2 (Tokyo and Kyoto, 1968); idem, Ethnology (Tokyo, 1970), pp. 309-11; E. Ardener, ed., Social Anthropology and Linguistics (London, 1971); J.J.Gumperz, ed., Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication (New York, 1972); Américo Paredes and Richard Bauman, eds., Toward New Perspectives in Folklore (Austin and London, 1972); Dan Ben-Amos and Kenneth Goldstein, eds., Folklore: Performana and Communication (The Hague, 1975); Richard Bauman and Joel Scherzereds" es., Explorations in the Ethnography of Speaking (Cambridge, 1974).

25 - In this and the following three notes I quote the preprint papers to the Sixth Congress of the International Society for Folk - Narrative Research (Helsinki, June 16 - 21, 1974): Robert Austerlitz, "Toward the Classification of Folklore Genres".

26 - Dan Ben - Amos, "the Concept of Genre in Folklore."

27 - Roger D. Abrahams, "Genre Theory and Folkloristics".

28 - Lauri Honko, "Genre Theory Revisited".

29 - Melville J. Herskovits and Frances S. Herskovits, Dahomean Narrative (Evanston, 1958).

30 - Honko, "Genre Theory," no . 28 . P. 8.

31 - Here and following, the German terminology is quoted mostly from Klaus W. Hempfer. Gattungstheorie (München, 1973).

32 - Vilmos Voigt, "Position d'un probléme: La hiérarchie des genres dans le folklore," Semiotica 7 (1973): 135 - 41.

33 - Robert Mandrou, de la culture populare aux 17 e et 18e siécles (Paris, 1964); idem, Introduction á la France moderne (Paris, 1974).

34 - Rudolf Schenda, Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der Populären Lesestoffe 1770- 1910 (Frankfurt am Main, 1970).

35 - D. S. Lixacev, "Sistema literaturyx zanrov Drevnej Rusi, "Slavjanskie literatury. Doklady Sovetskoj delegacii 5 . Medunarodnyi s'ezd slavistov (Moscow, 1963): 47 - 70; idem; "Drevneslavjanskie literatury Kak sistema" Slavjanski literatury 6. Mezdunarodnyi s'eid slavistov . Doklady sovetskoj delegacii (Moscow, 1968): 5 - 48; idem, poetika drevnerusskoj literatury, 2 nd ed. (Leningrad, 1971), pp. 24 - 94.

36 - E. M. Meletinskij et al., "problemy strukturnogo opisanija volsebnoj skazki," Trudy po znakovym sistemam 4 (1969): 86 - 135; idem, "Esce raz o probleme struckturnogo opisanija volsebnoj skazki," Trudy po znakovym sisteman 5 (1971): 63 - 91.

37- In this paper I could not deal with problems expressed in other valuable articles devoted to genre problems in folklore. I owe special reference to the following publications, and hope I can evaluate their suggestions in genre theory of folklore. I on C.



فرضيّة التدهور في نظريّة الفولكلور

تأليف: آلان دندس
ترجمة: على عفيفى

يعد ما تم رصده من تطور فى علم الفولكلور ضئيلاً جداً، لكن ضآلة هذا التقدم لا تثير دهشة كبيرة بالنظر إلى الانحياز الواضح والثابت على مبدئه ضد التقدم فى أغلب نظريات الفولكلور. إن نظرة خاطفة على التاريخ الفكرى لعلم الفولكلور تكشف عن قاعدة لا لبس فيها، تفترض منطقياً أن عصر الفولكلور الذهبى قد وجد فى الماضى، وبالتحديد، فى الماضى البعيد. وكنتيجة للماضى - الذى وجه النظرة العامة لمعظم الفولكلوريين - وتبعاً لنظرة الفولكلوريين العامة التى يهتم بها هذا المقال فقد ظهر دائماً أن إدماج العصر الذهبى للفولكلور ضمن إعادة بناء تاريخية له يعد ضرورة منطقية مرغوباً فيها بشدة. إن البحث الذى لا نهاية له عن الأرض الـ «بدائية» كما هى فى «شكلها البدائى» ur-form، أو «النموذج الأصلى» فى منهج اللغة الفنلندية يظل محتفظاً بكامل قوته فى دوائر علم الفولكلور المحافظة.

وبقدر إمكان السيطرة المحكمة على أغراض واتجاه مناهج البحث فى علم الفولكلور، تبعاً لطبيعة الفرضيات النظرية، التى لم يتم فحصها بتوسع حتى الآن، والتى يؤمن بها علماء الفولكلور المتخصصون، بقدر ما يكون جوهرياً مطلقاً أن توضع هذه الفرضيات، الأساسية قطعاً، على مائدة البحث إذا ما لاح أى تغير مهم فى مناهج تحليل الفولكلور.

إن الانحياز «ضد التطور» فى نظرية الفولكلور يمكن التدليل عليه بسهولة إذا أخذنا بعين الاعتبار، وبإيجاز، عدداً من الأمثلة الوفيرة للتفسخ أو التحلل أو التدهور - المصطلح المحدد ليس هو القضية - السائد فى كثير جداً من نظريات الفولكلور التقليدية. وقد تكون أوضح الأمثلة على ذلك هى تلك

* عنوان المقال الأصلى هو The Devolutionary permise of Folklore Theory.

الأمثلة التى تركز على نظريات انتقال الفولكلور المختلفة. تبدأ تقييمات مثل هذه النظريات، على نحو نموذجي، بدراسة تفصيلية للتفسخ، قد تومئ إلى قداسة وضعيته(١). إن أكثر الاعتقادات شيوعاً القائلة بانتقال الفولكلور تنازلياً هى الاعتقاد القائل بتحلل الفولكلور بمرور الزمن. ويذهب اعتقاد آخر إلى أن الفولكلور، يكف عن العمل، بالتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع. لا ريب أن هذين الاعتقادين منغلقان على بعضهما تبادلياً، حيث يمكن بسهولة تصور أنه إذا كان الفولكلور يتحرك من «أعلى» إلى «أدنى» طبقات المجتمع، فإنه يخضع بسهولة للتدهور النصى فى الوقت نفسه. تتضمن الأمثلة الكلاسيكية على هذه الاعتقادات «مرض اللغة disease of language»، لـ «ماكس ميلر- Max Muller»، وطبقاً لنظرية مثل نظرية التدهور الدلالى، تختلط الأسماء الأصلية لـ «فيدا»، والآلهة الأخرى أو تنسى بمرور الزمن، ينطبق على ذلك مصطلح هاتونيومان: Gesunkenes Kulturgut (٢) القائل بتأصيل المواد الثقافية لدى طبقات المجتمع العليا، التى ترشح نزولاً إلى الطبقات الأدنى، التى أعتقد خطأً أنها مرادفات «للشعب». إن النتيجة المنطقية لهذا المنشأ «الأرستقراطى» لنظرية الفولكلور هى أن الفولكلور تكون، على نحو واسع، من بقايا أعيد تجديدها، كانت قد عولجت للإبقاء على انتقال الثقافة من الأعلى إلى الأدنى كأمر مسلم به.

الجدير بالملاحظة، أن اعتقاد gesunkenes Kulturgut لا يزال لدينا إلى حد بعيد. لقد آمن عالم الفولكلور «وولتر أندرسون» Walter Anderson أن الحكايات الشعبية تنتقل عادة من الناس «الأرقى ثقافياً» إلى «الأدنى ثقافياً»، وطبقاً لـ «ستيث طومسون» stith Tompson (١٩٤٦: ٤٣٨) الذى ردد الفكرة مشيراً إلى أن الهنود الأمريكيين قد استعاروا نمط الحكايات الأوروبية، فى حين لم يستعر الأوروبيون حكايات الهنود الأمريكيين. ويذهب طومسون أبعد من ذلك حين يقول «إذا كان المبدأ لايزال سارياً بالفعل، حق لنا أن نتساءل عما إذا كان يجب على الحكايات أن تستمر فى انحدارها ثقافياً إلى الحد الذى لا يمكن معه العثور عليها إلا عند المستوى الأدنى»، مع أنه يسلم بأن هذا يمثل مغالاة فى موقف أندرسون، من ناحية أخرى، ربما أدى انحياز طومسون إلى التدهور إلى إساءة تأويل المعلومات المتاحة المتعلقة بالنموذج الأصلى المفترض لحكاية الزوج النجم star Husband التى درسها مستعيناً بالمنهج الفنلدى وشأنه شأن كل علماء الفولكلور المؤمنين بالتدهور، يفترض طومسون أن الشكل الأصلى للحكاية يجب أن يكون النسخة الأكثر اكتمالاً وتفصيلاً. وفيما بعد، اعتبرت النسخ الأقصر شظايا. إن العالم المؤمن بالتدهور يسلم عادة بالحركة من المركب إلى البسيط، فى حين قد يناقش النشوئى أن التطور من البسيط إلى المركب هو أمر محتمل بصورة مساوية. على أية حال، اضطر طومسون إلى تصنيف بعض النسخ الأقصر من «الزوج النجم» باعتبارها مشوشة أو مؤلفة من شظايا، على الرغم من حقيقة أن نسخه «المتشظية» تظهر بوضوح نموذجاً شائعاً متسقاً(٣).

هناك تصورات أخرى لافتة للنظر عن فرضية التدهور فى نظريات انتقال الفولكلور، فقد قال جريمس Grimms أن الحكايات الشعبية «هى حطام الأساطير»(Tompson ١٩٦٤)، وكما اعتبرت الحكايات الشعبية أساطير محطمة، فقد ساد الاعتقاد بأن الأغانى الشعبية ما هى إلا حطام الملاحم أو القصص الشعرية (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٢ و wilgus ١٩٥٩: ٤٣)، ولكن قد لا توجد مبالغات عن الفرضية أكثر مما نجده فى مفهوم «زيرسنجن zersingen» فى نظرية الأغانى الشعبية، حيث يشير زيرسنجن إلى «تغيرات طبيعة الهدم (٤)»، التى تحدث عندما تغنى الأغانى ويؤول فعل الغناء المتجسد على أنه فعل هدم محتمل، يعرض استقرار الأغنية التى تغنى للخطر(٥). علاوة على ذلك، مثلما يفترض أن غناء الأغانى يدمرها، يفترض أن حكى الحكايات الشعبية يرشح لخطر تخريبها.

إن إعادة حكى حكاية يسمح بأن يصبح نسيان الراوى عاملاً مؤثراً (krohn ١٩٢٦)، وهو ما يتضمنه «قانون التصحيح الذاتى» (cf.Glade ١٩٦٦) النفسى المشهور لأندرسون؛ إذ يرى أندرسون أن استقرار الحكاية الشعبية لا يمكن أن يعزى إلى ذاكرة الرواة القوية، ولكنه يرجع بالأحرى إلى سماع شخص ما إلى حكاية فى مناسبات مختلفة عدة، وربما من مصادر مختلفة عدة، ويرى أندرسون أن السرديات قد عدلت نفسها، ولكن أكثر المصطلحات استعمالاً يشير إلى الانحياز إلى التدهور. لماذا ساد الاعتقاد بأن الحكاية الشعبية تحتاج إلى تصحيح؟ إن الفرضية التى لا تقبل الجدل القائلة بأن الحكايات الشعبية تصبح «غير صحيحة» بمرور الزمن، وهى وحدها يمكن أن تؤكد الاعتقاد القائل بأن الحكايات الشعبية تحتاج إلى «تصحيح نفسها»، معززة الهدف من النقاش كون الحكايات تقوم بهذا التصحيح أكثر مما يقوم به الناس.

إن ادعاء أن أقدم النسخ الأصلية لمادة فولكلورية هى الأفضل والأكمل أو الأكثر اكتمالاً هو تعالق نقدى بفرضية التدهور. وبصورة أوتوماتيكية نقل التغير أياً كان نوع هذه المادة من الاكتمال إلى اللا اكتمال لهذا السبب، وبصورة

جزئية، نجد استياءً عميقاً من التغير، يساويه مقاومة عميقة راسخة ضد دراسة التغير فى الفولكلور، ومنذ عهد قريب نسبياً ساد موقف مشابه فى الأنثروبولوجيا، واستمر حتى العقود الأولى من القرن العشرين، عندما التمس الرواد الإثنوجرافيون العثور على احتكاك مسبق «خالص» بين المعطيات الثقافية. غالباً ما يبالغ دارسو الهنود الأمريكيين مثلاً فى معطيات حقلهم الدراسى كما لو كان الهنود الأمريكيون لم يتعرضوا مطلقاً لتأثيرات التثاقف الأوربية ، ولم يتأثروا بها. لقد علق شروكى cherokee، بصورة محددة، فى مختارات حكاياته أنه لم يزعج نفسه بتسجيل ما كان واضحاً أنه مقتبسات أوربية. فإذا كانت أشكال الماضى أكثر قيمة، يستتبع ذلك منطقياً أن التغييرات أياً كان نوعها كانت ذات طبيعة هدامة. ومع أن الأنثربولوجيين قد تعلموا قبول ودراسة التغير الثقافى فإن الفولكلوريين، بصفة عامة، ينزعون إلى الاستمرار فى النظر إلى التغيرات بارتياب.

ربما كانت أكثر المقالات النقدية تفصيلاً عن نظريات انتقال الفولكلور هى مقالة عالم الفولكلور المجرى اورتوتاى الذى يلاحظ أن «دائماً ما تتضمن إعادة الحكى تغيراً، وعلى الرغم من إمكانية وجود عنصر إبداعى دائماً مضمناً عند صنع أى تغير يصبح النقل الشفاهى، فى مراحله النهائية مكافئاً للفساد، ولعملية النطق بتمتمة ناتجة عن النسيان» (Ortutay ١٩٥٩: ١٨٠) . يعبر ستيث طومسون عن الموقف نفسه تجاه التغير عندما يلخص وجهة نظر وولتر أندرسون: «فى المرة الأولى التى يحدث فيها تغير فى تفاصيل حكاية يكون هذا خطأ بغير شك، عيباً فى الذاكرة» (١٩٤٦: ٤٣٧). إن التغيرات الضارة قد تنتج عن ضعف الذاكرة، أو عن التوليدات غير المقبولة، أو من تلوث النصوص.

لاحظ الدلالة الازدرائية الواضحة فى عبارة «نص ملوث»، العبارة التى تعكس مرة أخرى الحضور القوى لفرضية التدهور (fc Krohn ١٩٢٦، Thompson ١٩٤٦، Ortutay ١٩٥٩ و Bach ١٩٦٠).

لقد انعكس الموقف السلبى العام تجاه التغير بوضوح فى منهج الفولكلور. وتماماً كما تفحص الإثنوجرافيون، بعناية، التفاصيل التى لا يمكن تجنبها التى أضيفت حالياً من خلال الاحتكاك بين الثقافات، فى محاولة لاكتشاف الثقافة الأصلية النقية غير الزائفة، التمس أصحاب المنهج التاريخى الجغرافى الفنلنديون العمل عكسياً على التغيرات غير المريحة (أوبعبارة طومسون، الأخطاء والعيوب) لكى يكتشفوا النموذج البدائى الأصلى النقى غير الزائف. إن صعوبات البحث عن النموذج الأصلى الذى ساد الظن فى أغلب الأحيان أنه محتجب خلف التأثيرات الهدامة والمفسدة للنقل الشفاهى بصورة ميئوس منها، كانت دائماً مأخوذة فى الاعتبار، ولكن لم يكن قهرها فى الإمكان دائماً، وربما كانت أكثر الجهود طموحاً وتفاؤلاً هى ما قام به دارسو الإنجيل باستخدام نقد الشكل.

نقد الشكل طبقاً لريدليسRedlich(١٩٣٩) منهج للدراسة والبحث يتناول المرحلة قبل الأدبية حين كانت المواد تنتقل شفاهياً. لقد ساد الظن أن مواد الإنجيل كانت خاضعة للمصير المحتوم للتقاليد الشفاهية كالتعديل والتغيير والإضافة قبل أن تدون بالطريقة التقليدية. من ناحية أخرى، ساد الظن أيضاً أنه كانت هناك قوانين محددة يمكن إدراكها، تحكم عملية النقل الشفاهى، تلك القوانين طالما اكتشفت أمكن تطبيقها بشكل معكوس على الأناجيل المكتوبة. وعلى هذا النحو العكسى، تمنى نقاد الشكل أن يصبحوا قادرين على إعادة بناء «السرود، كما حدثت بالفعل، والأقوال كما نطقها الله فعلاً (Redlich ١٩٣٩: ١١).

لقد علق بعض علماء الفولكلور على نتائج فرضية التدهور، فقد تحدى ڤون سيدوف Von Sydowالفرضيات القائلة بأن الشكل الأصلى لحكاية شعبية كان بالضرورة الأكثر اكتمالاً، وأكثر النسخ منطقية (Dundes ١٩٦: ٢٣٢) على الرغم من اعترافه بأن هذه كانت وجهة نظره الخاصة، عندما بدأ بحثه المتعلق بالحكاية الشعبية. وبالمثل يستنكر جيرولد Gerould فى كتابه **الأغنية الشعبية المتعلقة بالتقاليد** «نزوع الدارسين غير المناسب فى الماضى للتسليم بأن الأغانى الشعبية المبكرة هى على الأرجح أفضل من المتأخرة...» (ص ٢١٤) . علاوة على ذلك، يناقش جيرولد أن عملية التدهور التدريجى حتمية: «إن تدهور الموضوعات النبيلة والألحان الفاتنة كان لابد أن يستمر منذ أصبحت الأغانى الشعبية شائعة» (ص ١٨٥) .

إن الطبيعة الضمنية لفرضية التدهور قد تبدت أيضاً فى صياغة آراء جيرولد عن النسخ الأمريكية لـ «بانجن العجوز» لسير ليونيل ١٨ ≠ child عندما يلاحظ أن «الشيق فى كل هذه النسخ، كما يبدو لى، هو الدليل على أنها تتغير، وحتى الاختصارات لا تدل ضمناً على أى تفسخ بنائى بالضرورة» (ص ١٧٤) . فيما بعد اقترح اورتوتاى أن الأشكال البدائية القصيرة مثل الأمثال أو النكت «هى أكثر قدرة على مقاومة التأثير المفسد لعمليات التدنى» (Ortutay ١٩٥٩: ٢٠٧) .

برغم بعض تعليقات نقدية لعلماء الفولكلور، لا يتضح أن هناك اطلاعاً أكثر على التأثير الهائل لفرضية التدهور على

نظرية الفولكلور وعلم المنهج. وفى أحسن الأحوال، يبدو أن علماء الفولكلور يقبلون الفكرة القائلة بأن عالم الفولكلور آخذ فى الانحدار. حتى قوانين أولريك olrik المسماة قوانين الملحمة الفولكلورية، ساد الظن أنها ستضعف إن عاجلاً أو آجلاً. فمثلاً اقترح أولريك أن قانون العدد ثلاثة يخضع تدريجياً لمتطلبات فكرية للوفاء بواقعية أكثر (Dundes ١٩٦٥ : ١٣٤). إن أحد الأسباب الممكنة لنقص الاطلاع يمكن عزوه إلى أن الفولكلور قد اقترن بالتحول أكثر من اقترانه بالتدهور. وهنا ينشأ السؤال المهم: كيف يظل علماء الفولكلور مسلّمين تماماً بوجهة نظر تدهورية، فى وقت كانت فيه أفكار كثيرة جداً عن التحول والتقدم فى المقدمة من الفكر الأوروبى؟

لقد تم توثيق التاريخ الفكرى لفكرة الارتقاء بصورة معقولة[٦]. وليس من شك أن هذه الفكرة قد برزت تقريباً فى الوقت نفسه الذى بدأ ينبثق فيه علم الفولكلور. إن كلمة ارتقاء تعنى أكثر من أن «الأشياء الحديثة» كانت جيدة بقدر ما كانت «الأشياء القديمة». كما تبين النقاشات التى سادت فى أواخر القرن السابع عشر. كلمة ارتقاء كانت تعنى أن العصر الذهبى ليس فى الخلف ولكنه يوجد أمامنا (Barnes ١٩٦٥). إن فلسفة الأخلاق الوضعية الخاصة بذروة اكتمال الإنسان والمجتمع كان لها تأثير، لابد من وضعه فى الاعتبار، على مسلك معظم النظم الأكاديمية. هكذا وكما سنرى، كان تأثير فكرة الارتقاء على معالجة المواد الفولكلورية سالباً بصورة كبيرة أكثر مما كان إيجابياً.

وحتى نتيقن، كانت هناك بعض محاولات لافتراض أفكار ارتقائية فى نظرية الفولكلور. ويقدم هارتلاند Hart-land(١٨٩٠ : ٣٥٠) واحداً من الأمثلة المدهشة حين يقترح أن السرود فى كل أرجاء العالم قد اتبعت قانوناً ارتقائياً أساسياً وشاملاً. فقد تغيرت الحكايات الشعبية، وبخاصة الأحداث فى الحكايات، تبعاً لهذا القانون. وفى معرض حديثه عن حدث فى سلسلة حكايات «الغرفة الممنوعة Forbidden Champer» يلاحظ هارتلاند (١٨٨٥): «الحدث فى هذا الشكل صفة مميزة لحياة الهمجية بصورة خاصة مع تقدم الحضارة، ومثلما يتم إهمال الأسباب التى شكلت حضارة متقدمة، يمكن أن نتوقع أن الحادثة نفسها سوف تخضع إلى شكل أكثر ملاءمة لمراحل أعلى من الثقافة». إذن كان لابد أن تتأقلم إحدى مواد الفولكلور حتى يظل على قيد الحياة. لقد تحدث هارتلاند (١٨٩٦ : III، ١٥٦) عن العقل الشعبى، وكيف «ينقل بمروره» عبر عملية مناظرة لعملية الانتخاب الطبيعى التى يمكن أن نسميها الانتخاب التقاليدى، فالنسخة التى وصلت إلينا سائدة على كل النسخ الأخرى، كذلك يقترح هارتلاند أن ذلك الانتخاب التقاليدى الذى كان يميل إلى: «حذف الأعشاب البرية والضارة، واقياً ومهذباً، ليس بالضرورة الأجدر بالثقة، بل الأجدر بالثقة هو الأكثر فنية». إن فكرة أن الانتخاب التقاليدى قد تم تشغيله بهذه الطريقة لكى يصون المنتجات الجمالية الرفيعة كانت بالطبع منسجمة تماماً مع مفهوم الارتقاء بوصفه تطوراً.

على الرغم من هذا المثال المعزول عن التطبيقات الإيجابية «للتطور» الارتقائى الذى طبق النظرية على الفولكلور- وهناك أمثلة أخرى عدة - فإنه يعد دليلاً، إلى حد ما، على أن مفهوم التطور فى ذاته كان له تأثير سلبى تدميرى على نظرية الفولكلور. لقد استمر ربط الفولكلور بالماضى بصرف النظر عن تألقه أو عدم تألقه، وكان معنى التطور هو ترك الماضى فى الخلف. من هذا المنظور، قُدِّر للبدائى النبيل والفردى النبيل أن يفقدا فولكلورهما عندما سارا قدماً، على نحو إجبارى، فى اتجاه الحضارة؛ وهكذا لم يتعلق الأمر بارتقاء الفولكلور، بل تعلق بصورة أكبر بالارتقاء بعيداً عن الفولكلور.

وربما أمكن رؤية ذلك بصورة أفضل فى عمل تيلور Tylor المعارض بصورة شديدة الصلابة لنظريات التدهور الصارمة التى أيدت بلا ريب الارتقاء الثقافى من الأدنى إلى الأعلى. فى الوقت نفسه، ناقش تيلور بصورة فعالة تدهور الفولكلور، لم يكن هناك تعارض فى هذا، فمن ناحية، أعلن تيلور أنه: «على الرغم من التشويه المستمر للتفسخ، فإن النزوع الجوهرى للثقافة من البدائية وحتى العصور الحديثة لم يتغير منذ البدائية وحتى التحضر»(١٩٥٨ : ٢١). من ناحية أخرى، رأى تيلور الفولكلور على أنه «بقاء للأصلح»، حتى يمكن أن «ينقل أو يغير أو يفسد» شظايا الثقافة (ص ١٧). بإيجاز كلما تطور الإنسان، انحدر الفولكلور. إن وجهة نظر تيلور واضحة، فمثلاً، اقترح أنه من الممكن تتبع الأصول الخاصة بألعاب الحظ فى طقوس الكهانة عند القدماء بقدر ما كانت هذه الألعاب «آثاراً لفرع من فروع الفلسفة البدائية التى كانت فى منزلة رفيعة، ولكنها سقطت الآن فى هاوية التحلل التى تليق بها»(ص ٧٨). وفى عبارة لا لبس فيها، يعلن تيلور: «أن تاريخ الآثار المتبقية فى حالة كهذه من حالات الفولكلور وفنون السمر، التى تأخذها بعين الاعتبار، هى فى معظمها تاريخ للتضاؤل والتحلل. وكما تتغير عقول البشر فى الثقافات المتطورة، فإن العادات والآراء القديمة تضمحل شيئاً فشيئاً». على الرغم من ذلك، يسلم تيلور بوجود استثناءات عرضية

لهذا القانون (ص ١٣٦) . فإذا كانت بقايا الفولكلور فى سبيلها للموت حقاً، أو أنها ماتت بالفعل، إلا أنها تقدم قدراً كبيراً من الوعى إلى تيلور حتى يناقش أن سبيل علماء الفولكلور والإثنوجرافيين لابد أن يطابق طريق علماء التشريح الذين يواصلون دراستهم على الميتين إن أمكن برغم العقبات، أكثر مما يمارسون دراساتهم على الكائنات الحية (١٥٨) . هنا نصل إلى النتيجة المنطقية الجوهرية للتدهور: الموت. يفسر هذا السبب الذى جعل علماء الفولكلور المؤمنين بالتدهور يكرسون أبحاثهم على المواد الميتة. إن وجهة النظر التى مازالت معتنقة بصورة كبيرة، هى أنه كلما أنجز البشر فى العالم كله أوضاعاً حضارية، تناقصت بقايا الفولكلور، إلى أن يأتى يوم يختفى فيه الفولكلور كلية. هكذا يكتب رث بنيدكت Ruth Bendict بحزم فى موسوعة العلوم الاجتماعية سنة ١٩٣١ «بمعنى صارم، الفولكلور صفة متنحية فى العالم الحديث» (انظر Dundes ١٩٦٦ b)، فهل حكم على الفولكلوريين إذن بدراسة الاختفاء والموت والميت فحسب؟

بالطبع ، جاءت التقارير المتشائمة عن موت الفولكلور، فى جزء منها، نتيجة للمفهوم المضلل والضيق عن الشعب باعتباره الأمى فى مجتمع متعلم، الشعب بوصفه قروياً، وباعتباره جماعة ريفية معزولة(٧) . ولأن مفهوم الشعب عند أغلب علماء الفولكلور فى أوربا وآسيا ما يزال مقصوراً على النحو السابق، مستشهدين على ذلك، فى الواقع، بتعريفات المجتمع الشعبى التى وضعها عالما الأنثروبولجيا الأمريكيان ريدفيلد Ridfield وفوستر Foster(٨)، فقد كان من السهل عليهما أن يؤمنا أن كل ما هو شعبى فى سبيله إلى الموت تدريجياً. وطبقاً لفرضية تدهور الثقافة الشعبية أو القروية، يعد تدهور الفولكلور نتيجة منطقية. ويعرض أورتوتاى هذه الفكرة قائلاً: «طالما استمرت التقاليد الشفوية الفردية فى الوجود كبنية متسقة، طالما لعبت عمليات الهدم والإتلاف دوراً ثانوياً فى الجدل الدائر بشأن النقل الشفاهى» (Ortutay: ١٩٥٩: ٢٠١)، ولأن قيام الثورة الصناعية كان بلا ريب أحد أسباب تفتت الثقافة القروية، فقد كان باستطاعة عالم الفولكلور الشيوعى أورتوتاى أن يشير بأصابع اللوم إلى الرأسمالية فى تدميرها الثقافة القروية «ثقافة الشعب»، ومن ثم، تدمير الفولكلور (ص ٢٠١ ـ ٢٠٦) . وبالطبع ، إذا كان بمقدور علماء الفولكلور تحرير أنفسهم من هذه الفكرة الضيقة الآيلة للسقوط حول مفهوم كلمة الشعب، لأدركوا أنه لاتزال هناك جماعات شعبية عديدة قائمة ونشطة (عرقية ودينية ومهنية وغيرها)، وهذا يعنى أن المجتمع القروى ليس سوى نمط من أنماط شعبية مختلفة، وفى الحقيقة، حتى عندما يتحول مثل هذا النمط السابق لجماعة ريفية شعبية متجانسة إلى جماعة مدينية، غير متجانسة، أو شبه شعبية، تنبثق أنماط جديدة من الفولكلور، كانت الرأسمالية، حقاً، سبباً فى ظهورها مثل إبداع الفولكلور من إعلانات تجارية (Dundes ١٩٦٣) .

مع ذلك، حتى المحاولات التى تنكر فكرة أن الفولكلور فى سبيله إلى الموت، لا يمكن أن تتخلص كلية من قاعدة التدهور التقاليدى. يختتم ريتشارد دورسون Richard Dorson كتابه (الفولكلور الأمريكى) بعبارة:

«إن فكرة أن الفولكلور فى سبيله إلى الموت هى نفسها فولكلور» (ص ٢٧٨)، فمن ناحية، يشير دورسون إلى أن هذه الفكرة تقليدية، بالإضافة إلى ذلك ، مادام أنه بوضوح لا يؤمن بأن الفولكلور فى سبيله إلى الموت، فإن الاستخدام الثانى لمصطلح فولكلور يلمح إلى فكرة الفولكلور بوصفه كذبة أو فكرة خاطئة. على أية حال، يشير معنى «فولكلور» فى العبارة «هذا فولكلور» فى لغة العامة إلى خطأ ما. إن هذه الدلالة الازدرائية المضمنة فى كلمة فولكلور(٩) ذات علاقة وثيقة بفرضية التدهور. فإذا اعتبر الفولكلور مرادفاً للجهل، يتبع ذلك أن استئصاله شىء جيد. بهذا الاستنتاج يحاول التربويون والمصلحون الاجتماعيون قمع خرافات ممارسة الطب الشعبى باعتبار أن هذه الممارسات ضارة هى الأخرى فى ذاتها، أو ضارة إلى درجة أنها تؤجل أو لا تشجع على استشارة الأطباء الدارسين لعلم الطب. على ضوء هذا، لا تكون القضية هى أن الفولكلور فى طريقه إلى الموت فحسب، ولكن الأحرى هو أن موت الفولكلور شىء جيد. علاوة على ذلك، ولأنه مما يؤسف له أن الفولكلور لا يتخذ سبيله إلى الموت بسرعة كبيرة، فإن ذلك يتضمن أنه على البشر أن يمدوا يد العون للإجهاز عليه.

التعليم إزاء الفولكلور (أو بعبارة أخرى: الصواب إزاء الخطأ) قضية ذات شعبتين تتعلق وثيقاً بفرضية التدهور. الخلاصة هى أن الفكرة: كلما زاد التعليم، وبخاصة كلما زاد محو الأمية، تناقصت الأمية من ثم، كلما تناقص عدد الجماعة حاملة الفولكلور، كلما تناقص الفولكلور. لقد ساد ظن خاطئ أن المتعلمين لا فولكلور لهم. وهذه حقاً هى فكرة النشوء الارتقائى التى أعيد التصريح بها كلما أصبح الإنسان غير المتعلم والإنسان الأمى متعلماً، فسوف يميل إلى فقد فولكلوره. وبالمثل تماماً، لاحظ جيرولد (١٩٥٧: ٢٤٤): «لم يلاحظ أن الأغنية الشعبية فى طريقها للتفكك حتى انتشار

التعليم الأساسي وتحول عامة الشعب من العادات الشفاهية إلى العادات البصرية، ذلك التحول الذي كان مسرحه القرن التاسع عشر، الأكثر ذيوعاً بالطبع، وهو موقف آلبرت لورد Albert lord: «في حين يمكن أن يحدث وجود الكتابة في المجتمع تأثيراً على العادات الشفاهية، إلا أنه ليس لها بالضرورة تأثير على الإطلاق» (١٩٦٠: ١٣٤ - ٣٥). من المشكوك فيه تحديداً هو ما إذا كانت زيادة المعرفة بالقراءة والكتابة والتعليم قد أثر بصورة جادة على نوعية وكمية الخطاب الشعبي والنكت من عدمه، على الأقل في الثقافة الأمريكية. علاوة على ذلك، إذا كان هناك أية صحة لما سمي بمفهوم «إنسان ما بعد التعليم» (كضد لإنسان ما قبل التعليم أو الإنسان غير المتعلم) بالإشارة إلى فكرة أن المعلومات قد تم تداولها عن طريق وسائل الإعلام مثل الراديو والتلفزيون والسينما، بالاعتماد على الدائرة السمعية الشفاهية، أكثر من الاعتماد على الكتابة أو الطباعة، من ثم، يصبح أكثر وضوحاً أن التقاليد الشفاهية فيما يسمى بالمجتمعات المتحضرة لم تمت بمعرفة القراءة والكتابة.

إن الفرق بين مستقبل وجّه النظرة العالمية مستخدماً النشوء الارتقائي بعيداً عن الفولكلور، وماض وجّه النظرة العالمية مستمتعاً استمتاعاً بالغاً بصورة رومانتيكية بمواد التراث القومي الفولكلورية الرائعة يبدو فرقاً واضح المعالم. هكذا، يكون مهماً أن ندرك أن ليس كل شخص يؤمن بشرط الارتقاء المتجه نحو المستقبل. هناك عدد من فلسفات الحياة التي تقول بالتدهور، فلسفات تشجب الانتهاكات التي قامت بها الحضارة. في مثل هذه الفلسفات التي تنادي ببدائية الثقافة[١٠] يظل العصر الذهبي متجسداً بصورة آمنة في الماضي، في حين تعمل آفات الحضارة بمعاولها الهدامة مدمرة كل ما هو طيب وجدير بالاهتمام. من هذا المنظور، لايزال الفولكلور والحضارة متضادين - تماماً كما كانا في عصر تيلور، لكن الفرق القيمي هو أن الفولكلور شئ طيب والحضارة شئ سئ أكثر منها أي شيء آخر. ويمكن التعبير عن الفرق طبقاً لمبدأ الفائدة أيضاً، فقد تضمنت تعاليم القرن العشرين للتطور مبدأً تجاه مذهب النفعية. لقد عنى التطور والارتقاء زيادة في المواد الثقافية النافعة. على هذا الضوء، تم تعريف الفولكلور بوصفه بقايا أثرية، أو بقايا جثة لا نفع لها أساساً[١١]. ومع استبدال التدهور بالارتقاء في النظرة العالمية العامة، تجيء إمكانية إعادة تقييم الفولكلور بوصفه شيئاً نافعاً أكثر من كونه بلا فائدة، وقد يوجد مقال على هذا في بعض المقاربات السيكولوجية للفولكلور.

لقد لخص فرويد Freud فلسفة تدهور الحياة في **الحضارة ومساوئها** - يشير العنوان نفسه إلى المبدأ - عندما أعلن أن «مانسميه حضارتنا نفسه هو ما يقع عليه اللوم فيما يخص جزءاً كبيراً مما نعانيه من بؤس، وأننا يمكن أن نصبح أسعد حالاً إذا كففنا عن هذه الحضارة وعدنا إلى الحالة البدائية». من الملاحظ أيضاً أن المنهج الفرويدي قد اشتمل على تصفية أو إزالة الاضطرابات العصبية **الحالية** بعلاجها بوصفها آثاراً باقية من - Fuller، وحادثة أكثر اكتمالاً في ماضي الفرد. إن إعادة البناء التاريخي للشكل الجرحي البدائي لشرح ظاهرة التشظي اللاعقلاني مشتقة من النسج المنهجي نفسه كتقنيات إعادة بناء الفولكلور. ربما كانت أكثر إيجازاً لعلماء الفولكلور، تلك المقاربات الفولكلورية الواقعية الموجودة في التقاليد الأنثروصوفية لرودلف شتاينر Rudolf steiner وأتباعه، بالإضافة إلى تطبيقات التحليل النفسي لكارل يونج carl jung وأتباعه يمثل الفولكلور بالنسبة إلى كل من شتاينر ويونج مركبة مهمة يمكن أن يسافر بها الأفراد إلى الخلف عبر الزمن لكي يكتسبوا منفعة روحية حيوية. بعبارة أخرى، فإن الاتصال بالفولكلور يمثل أحد السبل للعودة إلى الخلف إلى الطبيعة (الطبيعة الإنسانية النموذجية) وبعيداً عن الحضارة المدمرة الماضية قدماً. توضح محاضرة رودلف شتاينر المؤثرة «تأويل حكايات الجن» التي ألقاها في ٢٦ ديسمبر ١٩٠٨ في برلين، الطبيعة التدميرية للحضارة باعتبارها ضداً للفولكلور. وتنتمي حكايات الجن، طبقاً لشتاينر، إلى ماض سحيق حين كانت قوى البصيرة ما تزال في حوزة البشر، وحيث كان لديهم اتصال بالحقيقة الروحية. في العصور الحديثة، انهمك الإنسان بصورة خاطئة في مساعيه العقلية وأصبح على غير اتصال بالحقيقة الروحية. ولحسن الحظ وبقراءة وفهم حكايات الجن (بصورة أنثروصوفية بالطبع) يستطيع الإنسان الحديث أن يحاول إعادة اكتشاف ميراثه الروحي المفقود منذ زمن طويل. بهذه الطريقة، وبلغة أقل غموضاً إلى حد ما، ناقش يونج أن الأساطير ونماذجها الأصلية: «تصغي عائدة إلى ما قبل التاريخ مع مفاهيمها الروحية المسبقة الخاصة بها»[١٢]. وشأنه شأن شتاينر يعتقد يونج أن الحقيقة الروحية البدائية هي في صورتها الأصلية حقيقة مسيحية، ومثل شتاينر أيضاً، يعارض بصورة لا تقبل التحول المحاولات الفكرية العقلانية لشرح محتوى الأسطورة. وربما تتسبب النظرة المسيحية الصريحة لمقاربة شتاينر ويونج للفولكلور في إدراج العصر الذهبي في الماضي.

وبابتعاد الإنسان عن رحمة السماء وتلوثه بالحضارة يحتاج الإنسان أن يعثر على بلسم لروحه الجريحة بتعميد نفسه

بالأساطير والحكايات التى يفترض أنها تقدم إمكانية خلاص روحى جزئى، على الأقل بهذه النظرة يكون الإنسان الروحى هو القادر على القضاء على خطر الموت وليس الفولكلور، ومن المثير للفضول القدر الضئيل من الالتفات الذى حظيت به مواقف شتاينر ويونج من قبل علماء الفولكلور، لأنهما بحق رائدان للمنطقة المجهولة فى مجال الفولكلور التطبيقى؛ إذ يقدم الفولكلور فى إطارهما المفاهيمى مصدراً فريداً لعلاج الاضطراب العقلى، إن لم يكن المرض العقلى عند الإنسان الحديث.

برسم صورة دقيقة تصف طبيعة فرضية التدهور، يمكن للمرء رؤية تاريخ دراسة الفولكلور على ضوء جديد، سوف يظهر أن كل إبداع منهجى متعاقب قد تكون من تطبيق مختلف تماماً إلى حد بعيد لنظرية التدهور. إذا كان من الدقيق أن نقول إن ميثولوجيا نظام المجموعة الشمسية لماكس ميلر قد خضعت لاندرولانج AndrewLang ومقاربة جماعة الفولكلور الأنثروبولوجى، أمكن للمرء قول إن الفكرة العامة الحاسمة عن «مرض اللغة» قد استبدلت برأى فحواه أن الأفكار البدائية «المنطقية» كاملة التشكل قد تفسخت بمرور الزمن لتصبح بقايا عقلية غير منطقية متشظية فى الحضارة. علاوة على ذلك، يمكن للمرء أن يعتبر أن فرعاً واحداً من نظرية البقاء كان أكثر المقاربات تحديداً للأسطورة والطقس، ذلك الفرع الذى اعتبرت فيه الألعاب والرقص الشعبى والأغانى الشعبية مشتقات متفسخة من أساطير أصلية، أو حتى من طقوس مبكرة، يفكر المرء، مثلاً، فى نضال لويس سبينس القائل بأن الشعر الشعبى، بما فى ذلك بعض شعر الأطفال الشعبى بالتبعية، بقايا أساطير وطقوس؛ وهذا يعنى أنها تمثل فى شكلها المحطم أو المحرف الوصف المنطوق أو الشفاهى للطقس (Spence ١٩٤٧: ٢). بالإضافة إلى ذلك، إذا كان دقيقاً قول إن التطور الثقافى من الأدنى إلى الأرقى فى أواخر القرن التاسع عشر الذى تأسس على مبدأ الآثار المتبقية، قد فقد السيطرة بدوره فى دوائر الفولكلور ليفتح الطريق أمام النسخة الفنلندية للمنهج المقارن الأقدم، ومن ثم يمكن رؤية أن مفهوم انحلال البقايا الأثرية المشوهة قد نجح بالمثل بفضل تكنيك جمعت وفقاً له نسخاً كثيرة جداً لموضوع ما، نسخاً يقال عنها أنها تعانى من تلفيات فى الكفاءة من الفولكلور على أمل إعادة بناء الشكل الأساسى التام، وإن كان افتراضياً، لابد أن هذه التحققات الجزئية الكثيرة قد انطلقت منه. هكذا لا يكون السؤال هو ما إذا كانت قاعدة التدهور أو فرضية موجودة فى نظرية الفولكلور أو منهجه أم لا. ليس هناك شك أن هذا موجود. السؤال بالتأكيد أى مشروع من مشاريع التدهور يكون فى حالة رواج فى أية لحظة من الزمن؟(١٣).

عند تقييم أهمية تعريف قضية التدهور فى نظرية الفولكلور، فهناك عدة احتمالات. إحداها أن الفولكلور هو فى حقيقته انحدار، وهذا يعنى أن التعبيرات المختلفة عن فرضية التدهور تدلل ببساطة على هذا، الاحتمال الثانى هو أن فرضية التدهور هى منتج ثقافى محدود بوجهة النظر الأوروبية الأوسع فى القرن التاسع عشر، تلك النظرة التى فضلت الرومانتيكية والبدائية، والتى شجعت الدارسين فى نظم دراسية عديدة على النظر إلى الماضى والعمل عليه فى اتجاه الحصول على الماضى المكتمل المأمول. وإذا كانت هذه هى الحال، كان مفيداً أن نقترح بديلاً عن الفرضيات السابقة إلى الدرجة التى يمكن معها أن تخول لعلماء الفولكلور المحدثين الهرب من الالتزام بفكرة التدهور. يمكن للمرء على سبيل المثال أن يقترح مخططاً دورياً(١٤) يفترض أن المواد الفولكلورية يمكن أن تبعث إلى الحياة حكمة العنقاء بعد فترة من تحللها، أو يمكن أن يبنى نموذجاً يكون فيه الفولكلور متطوراً بحق، أو بالأحرى راقياً فى زمن ما، لماذا علينا أن نظن، مثلاً، أن النكت التى حكيت فى أية حقبة هى بالضرورة، أدنى بأى شكل من النكت التى حكيت فى حقبة ماضية. ألا يمكن أن يكون فى دنيا الممكن البشرى أن نسخة جديدة من نكتة قديمة يمكن أن تكون مثالاً أفضل على الأسلوب الشفاهى والفكاهة أكثر من سابقيها؟ لابد أن يكون هناك إدراك لحقيقة أن التغير فى ذاته ليس سلبياً بالضرورة. إن التغير شىء طبيعى وهو ليس بالطيب أو بالسىء، إذ يمكن أن يكون طيباً أو سيئاً أو كليهما. وعلى ضوء هذا، فإن «وحدة إبداع ما»، أشكال فنية تفوق الحصر، كما أشار أورتوتاى إليها (١٩٥٩) لا تحتاج إلى الاعتماد على فكرة أن الإبداع الأولى مثالى، وإن التنويعات التى لا حصر لها التى تتبعه هى اشتقاقات غير مثالية فحسب. إن الفكرة عن إبداع ما يعيد إحياء تنويعات متعددة تشبه كثيراً إظهارها لما وصفه المفكر التاريخى لف جوى، Love joy ١٩٥٧ ضمن إطار سلسلة الوجود العظيم، ذلك المفهوم الفكرى السائد فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إن الاشتقاقات العديدة من شىء واحد يمكن أن تفهم تحديداً كشئ منتم ليس إلى فئة يظن منها أن المثالية بالضرورة، ومنطقياً، يجب أن تكون سابقة على اللا مثالية، ولكن بالأحرى إلى فئة يمكن أن يكون أعضاؤها فى رتب حسب السلالة! أو حسب التسلسل الهيراركى (حسب مصطلحات علم الجمال) أو حتى بوصفها متساوية بصورة وجودية.

في إطار مستمد بقوة من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة نظرياً، يمكن قول إن الفولكلور بوجه عام ليس في سبيله إلى التدهور أو الفناء، ولكن هناك بعض الأجناس فحسب، أو بعض الأمثلة عن بعض الأجناس تتناقص شعبيتها أو استخدامها مثلما يحدث لأحجية حقيقية أو لأغنية شعبية في المجتمع الأمريكي الحضري، وعلى المنوال نفسه، يمكن أن نفترض أن الفولكلور عامة ليس آخذاً في التحول والارتقاء، ولكن بعض الأجناس أو بعض الأمثلة من بعض الأجناس تزداد شعبيتها أو استخدامها، وأن أشكالاً جديدة من الفولكلور تنشأ في بعض الأحيان، بعبارة أخرى، لا حاجة هناك لجعل العصر الذهبي في الماضي السحيق أو في المستقبل البعيد، ويمكن فقط أن نشير إلى أن الفولكلور شيء كوني الوجود فحسب، فهناك دائماً فولكلور، وفي جميع الاحتمالات سيكون هناك فولكلور في المستقبل أيضاً ، ومادام يوجد تفاعل بين البشر، ووجد خلال هذا التفاعل توظيف للأشكال التقليدية من وسائل الاتصال، فسوف تظل لدى علماء الفولكلور فرص ذهبية لدراسة الفولكلور.

الهوامش

١ - تقدم Qrtutay (١٩٥٩) مثل هذا المخطط. انظر بصفة خاصة ص ص ٢٠٠ - ٢٠٧، وانظر أيضاً ـ macmilian (١٩٦٤).

٢ - للحصول على نبذة وافية عن نظرية Naumann انظر bach (١٩٦٠: ٦٤ - ٦٩، ٤٣٥ - ٤٤٠) أو Hultkrantz (١٩٥٠: ١٥٨ - ٥٩).

٣ - للوقوف على بعض التفاصيل النقدية التي تقول بأن فرضيات التفسخ يمكن أن تؤثر في فرضيات الدراسات التاريخية والجغرافية، انظر: Alan Dundes (ed) (١٩٦٥: ٤٤٩ - ٥٠، 9 n).

٤ - التعريف مأخوذ عن Laurits Bodker (١٩٦٥)، أما التأكيد فقد أضيف.

٥ - للحصول على دراسات موسعة عن «Zersingen» انظر Renata Dessauer (١٩٢٨)؛ Goia. «zersingen» والظاهرة المتعلقة به تم بحثهما أيضاً من قبلBach (١٩٦٠: ٥٠٩ - ١٠). لاحظ أنه لو آمن باحث الفولكلور بالفعل بالـ «Zersingen»، فإنه سيبذل قصارى جهده لمنع إقامة أية عروض فولكلور، ذلك لأنه يعتقد أن التدهور سيلازم العرض حتماً أو سيكون التدهور نتيجة من جراء العرض، ويمكن للمرء فحسب أن يتخيل باحثي الفولكلور وهم يلهثون متوسلين خلف الناس طالبين إليهم ألا يغنون الأغاني الشعبية، ويشرحون لهم برفق أن القيام بغنائها الآن سيؤدي حتماً إلى تدميرها. وقد يكون ذلك مناظراً لما يفعله أمناء المكتبات القلقون بشدة بشأن فقد الكتب أو ما يمكن أن يلحقها من تلف، ولذا فإنهم يفضلون الاحتفاظ بالكتب كلها داخل خزاناتها، وقد أحكم إغلاقها، بعيداً عن القراء جميعهم. الفرق، بالطبع، هو أن باحثي الفولكلور ليس بمقدورهم منع الناس من استخدام الفولكلور، حتى لو أرادوا هم ذلك. برغم ذلك، لا يبدو أن النسخة المعدلة من فلسفة الـ «zersingen» هي السائدة بين باحثي الفولكلور المتلهفين بشدة على الجمع السريع للفولكلور قبل أن يختفي أو يموت، أو قبل أن يعاني من فقدان معناه إلى حد بعيد.

٦ - بعض المصادر القياسية تشتمل على Baillie (١٩٥٠)، Bary (١٩٥٥) Ginsberg (١٩٦٣)، وVan Doren (١٩٦٧).

٧ - لإلقاء نظرة عامة على الصياغات المفاهيمية المتعددة لكلمة «فولك - Folk» انظر Hultkrantz (١٩٥٠: ١٢٦ - ٢٩).

٨ - المسألة هي أنه لا يوجد بالفعل علاقة بين «فئة من الناس - Folk» محددة ضمن المجتمع تستخدم كلمة «Folk» ببساطة كمرادف لـ «قروي». المجتمع الشعبي أو القروي لا يمثل إلا مثالاً واحداً فحسب على كلمة «Folk» بالمعنى الفولكلوري. إن أية جماعة من الناس تقتسم فيما بينها عاملاً شائعاً يربط بينها، مثلاً، مجموعة مدينية مثل جماعة عمال، يمكن، بل يكون لديها فولكلور بالفعل. «Folk» هو مفهوم مرن يمكن أن يشير إلى أمة كما هو الحال في الفولكلور الأمريكي، أو إلى عائلة واحدة. القضية النقدية في تعريف كلمة «Folk» هي: أي الجماعات بالفعل لديها تقاليد؟

٩ - الدلالة السلبية لـ «Folk» هي بلا شك محدودة بالعالم الناطق باللغة الإنجليزية، انظر مثلاً:

التعليقات الأخيرة في Elisée Legros' Vqluble sur les no.e et les tendqunces du folklore.

١٠ - لدراسة موسعة عن هذا المفهوم انظر: Lovejoy and boas (١٩٣٥). أيضاً whitney (١٩٢٤) وScheffler (١٩٣٦).

١١ - Hodgen (١٩٣٦) هو أحد أفضل المعالجات لمصطلح «البقاء - Survivals» وانظر أيضاً Voget (١٩٦٧).

١٢ - انظر jung و kerenyi (١٩٦٣: ٧٢). الحكم مأخوذ عن Drake (١٩٦٧) ويبدو أن لديه ملاحظة صغيرة مأخوذة عما قبل مسيحية Jung، والمقاربة غير المتعلقة للأسطورة. يرمي Jung إلى أن المسيح يضرب مثلاً على أن نموذج النفس البدئية ذات البصيرة العقلية النقية بصفة عامة في مقابل الـ «خبرة» هو أمر غير كاف، مع أنه يعترف بأنه لا يستطيع أن ينقل خبرته إلى العامة من حوله. انظر Laszlo (١٩٥٩: ٣٢ - ٣٦). على أية حال، عندما يتحدث jung عن «تفكك المسيحية» و «التطور الشيطاني للعلم والتكنولوجيا» (ص ٣٥)، فإن ذلك تعبير عن رؤية للعالم عن التفسخ. للنظر في مقاربة steiner للفولكلور انظر عمله: تأويل حكايات الجن، أو أي من الكلمات التي وردت في Dundes (١٩٦٥ b).

١٣ - عندما تتم الإشارة إلى فرضيات التفسخ يكون من السهل إيجاد أمثلة عليه، مثلاً انظر Varagnac (١٩٦٥).

١٤ - بعض المخططات الدورية العديدة تم تلخيصها في Lovejoy and boas (١٩٣٥)، وانظر أيضاً Van Doren (١٩٦٧).

التغير في القصص الغنائية

(أ - الشكل)

عبدالعزيز رفعت

تتركز صعوبات دراسة التغير فى الأدب الشعبى، بوجه عام، لا فى تعذر حصول الباحث على كل نماذج «Models» المادة موضوع دراسته فحسب؛ بل كذلك فى تعذر ترتيبه الدقيق لتلك النماذج وفق تعاقبها الزمنى؛ حتى يتسنى له ربط التغير بفترة حدوثه، قصد الوصول إلى فهم أمثل لطبيعته وأسبابه وشروطه، وذلك عن طريق المراوحة الجادة بينه وبين عوامل الفترة التى أدت إليه، اجتماعية كانت أم ثقافية أم سياسية أم اقتصادية، وبالتالى إكساب النتائج المستخلصة من الدرس الصبغة العلمية التى تنأى بها عن مجال الظن والتخمين قدر الإمكان.

وفى القصة الغنائية لا يقل المشكل عن ذلك صعوبة؛ بل إنه ليزداد حدة وتعقيداً، كون أن هذا النوع من الأدب الشعبى ليس فناً قصصياً (موضوعياً) خالصاً، وإنما هو فن مركب «Syncritism» من مجموعة من العناصر القصصية (الموضوعية) والعناصر الغنائية (الذاتية) بالإضافة إلى مجموعة ثالثة من العناصر الوجدانية (النغمية والإيقاعية) التى لا تؤدى القصة الغنائية - غالباً - إلابها. ومن ثم فإن التغير فى نصوصه لا يتعلق فى مجمله بالعوامل الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وحدها، وإنما يتعلق أيضاً - مع قلة القصص الغنائى نسبياً، وإشباعه للرغبة الشعبية العامة فى القص والتطريب معاً - بالميل الإنسانى الفطرى إلى التنوع، وبالإمكانات الفنية للمبدعين الشعبيين، وبرغبتهم وتنافسهم، الحر والمشروع، فى الاستحواذ على رضا الجماهير وإقبالهم؛ الأمور التى تنشأ بسببها أشكال «Forms» متعددة ومختلفة للقصة الغنائية الواحدة، وتواصل حياتها، إلى جوار بعضها البعض، فى ألفة عجيبة وموحية.

حقيقة أن استقراء هذه الأشكال يدلنا على أن النماذج المتأخرة منها لا تنزع إلى أن ترث، أو أن تترسم بالضبط، فن صياغة النماذج التى سبقتها، مما يفسح المجال أمام إمكانية تحديد أسبقية نموذج على نموذج آخر للقصة نفسها؛ غير أن ذلك ليس مطلقاً أو عاماً فى كل القصص الغنائى، فضلا عن أن معياراً كهذا - ينطلق من قاعدة الشكل وحده - لا يتمتع بقيمة إجرائية مؤكدة على طول الخط؛ فالعودة إلى طريقة نظم سابقة أمر وارد فى أى وقت، وتمتع بعض المبدعين الشعبيين بموهبة خلاقة قادرة على التجديد لا يقتصر على فترة بذاتها من الفترات. وبالتالى، فإن طريقة النظم الحديثة لا تحيل بالضرورة إلى حداثة النموذج الذى يحتذيها، كما لا تحيل طريقة النظم القديمة إلى أن النموذج الذى يحتذيها قديم؛

بمعنى أن العلاقة بين الشكل الخارجي للقصة الغنائية وقدمها أو جدتها ليست من نوع العلاقات التضامنية التى يؤدى فيها هذا إلى ذاك بالضرورة والتبادل فى كل الأحوال.

ومع ذلك، فإن حديثنا هذا لا يعنى - بصفة مطلقة - استحالة ترتيب القصص الغنائى على أساس تاريخى؛ إذ من المعروف أن علماء البالاد «Ballad» فى أوربا قد صنفوا منظوماتهم القصصية الغنائية على هذا الأساس، بغية استيضاح مراحل تطورها. واستطاع بعضهم أن يرد هذه المجموعة أو تلك إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر، أو إلى ما قبل ذلك، كما استطاع البعض الآخر أن يتبين مجموعة العناصر «Elements»التى يمكن أن ترد من هذا القصص إلى العصور الوسطى. [1] بيد أنه يلزم لترتيب كهذا، وهو لن يخلو مطلقاً من الفروض الاحتمالية، انتهاج الكثير من الإجراءات المنوعة، والتى سوف تكون موضع عنايتنا فى دراسة مستقلة عن تصنيف القصص الغنائى. أما هنا،-فنحن لا نسير باتجاه توسيع القضية؛ لأننا لانهدف من تناولنا لظاهرة التغير فى القصة الغنائية إلى تقديم أسباب أو شروط قد توفرت لحدوثها، حتى نقوم على ترتيب نماذج النصوص المتوفرة لنا تاريخياً (فى البدء كان «ا» ، ثم «ا١» ، ثم «ا٢» .. وهكذا)، وإنما نهدف فقط إلى الكشف عن حجم هذه الظاهرة وأنماطها، باعتبارها ظاهرة دالة، وذلك بالاستناد إلى عينة من النصوص القصصية الغنائية تسمح لنا بهذا التناول، وفى إطار سياق يتحرى مواصلة التعرف على الطبيعة الخاصة بهذا النوع الأدبى الشعبى، بمواصلة فحصه وتشريحه وتفسيره، رغبة فى ازدياد وعينا العلمى به، واقترابنا الموضوعى منه [2].

وحسبما يرى القاموس االفلسفى، فإن هناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمى للظواهر المختلفة. الأول: تكوينى [يقوم على أساس العوامل المباشرة أو الظروف القوية التى أنتجت الظاهرة] والثانى: وصفى [يستهدف وصف العناصر المادية للظاهرة] والثالث: غائى [يقصد إلى الغاية المطلوبة أو المراد بلوغها من دراسة الظاهرة]. [3]

وكما قد يكون واضحاً، فنحن لن نستخدم، بمقتضى برنامج هذه الدراسة والهدف منها، سوى النوعين الثانى والثالث من التفسيرات الثلاثة المذكورة، وذلك تجنباً لمجموعة القضايا التى يثيرها النوع الأول، والتى قد تجنح بنا مناقشتها، والاستقصاءات المعقدة لها، عن الهدف المبتغى. هذا فضلا عن أن الإجابات أو التفسيرات الجزئية، التى يمكن أن يحققها البحث الوافى لتلك القضايا، لن تخرج - فى نهاية الأمر - عن كونها مجرد افتراضات؛ قد تكون مفيدة، لكنها لا ترقى إلى مستوى سلامة النتائج العلمية الصحيحة، أو حتى المحتملة، مالم تكن مدعمة بمجموعة هائلة من الأدلة والشواهد والبراهين، يعجز صدر الحيز المتاح لنا عن إيرادها. وهو حيز ضيق إلى هذا الحد الذى يجعلنا مضطرين، بإزاء ضخامة موضوعنا وضرورة استيفائه، إلى التعرض فقط لضروب التغير المهمة، تلك التى ترتبط بهدفنا مباشرة، مستعينين فى إبرازها بمقطوعات نصية جزئية، دون اللجوء إلى تدوينات كاملة. أما التفاصيل الدقيقة للتغير، أو تلك التى لا علاقة لها بهدفنا مباشرة، فقد لا نذكرها إطلاقاً، أوقد نكتفى حيالها بمجرد الإشارة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بحشد كل التغيرات وتوصيفها، وإنما يتعلق - وحسب - بإبراز التغيرات التى من شأنها أن تضيف إلى فهمنا جديداً، أو أن تؤدى إلى تصحيح بعض مفاهيمنا عن هذا النوع الأدبى الشعبى، أو تلك التى يكون لها من الفاعلية القدر الكافى للكشف عن طبيعة هذا النوع، ومدى قدرته - طالما يروى - على التغير والتطور معاً.

وفى الحقيقة، يعد التغير على صعيد الشكل واحداً من أهم أنماط التغير فى القصة الغنائية؛ فمن حيث المبدأ يمكن للقصة الغنائية الواحدة أن تصاغ فى شتى أشكال وطرائق النظم الشعبى المختلفة من : موال وأغنية وزجل وشعر شعبى، بل يمكن أن تستفيد قصة غنائية واحدة من معظم هذه الأشكال، أو كلها مجتمعة، فى نص واحد [قصة «خضرة الشريفة» مثلا] . وبالإضافة إلى ذلك، فإن التطور الجارى فى إنشاء القصص الغنائى جعل الصفة العامة لهذا النوع [النظم الشعرى] لا تحول دون تسرب النثر السردى إلى الكثير من نصوصه المستحدثة [مثال ذلك نصوص: زهرة ومروان، خضرة والسمَّاك، الدكتور، عاصى الأم... إلخ] حتى أنه ليمكننا القول بأن ثبات شكل قصة غنائية ما مرده إلى أسباب تحتاج للكشف عنها إلى دراسات مستفيضة، لكن لا علاقة لها مؤكدة بطبيعة هذا النوع الأدبى الشعبى، ولا بتطابق تقليدى بين مجموعة من موضوعاته وشكل معين ينبغى ألا تصاغ فى غيره، ولا بإطار وحيد وصارم يتعين على الفنان الشعبى أن يتقيد به عند إبداع أو أداء نصه؛ فالقصص الغنائى أكثر تسامحاً وتساهلا ومرونة فى هذه النواحى من بقية الأنماط والأنواع الشعرية الشعبية الأخرى. وبصفة مبدئية، إذا لم يكن العجز عن جمع كل نماذج وصياغات القصة الغنائية، التى يبدو لنا أنها ثابتة شكلياً من النص الشائع أو المتوفر لدينا، هو السبب المباشر وراء إيهامنا بمسألة ثبات الشكل هذه.. إذا لم

يكن الأمر كذلك، فإن ثبات شكل قصة غنائية ما قد يعود إلى سبب أو أكثر من الأسباب التالية:

١ـ أن تكون القصة الغنائية حديثة النشأة، أو على تلك الدرجة من الصياغة الفنية التى لا تزال ترضى الفنان الشعبى وتستقطب اهتمام جماهيره، ومن ثم فلا حاجة ماسة أو دافع ملح لتغيير شكلها، أو إعادة صياغتها، فى الوقت الحالى.

٢ـ أن تكون القصة الغنائية مرتبطة بمناسبة خاصة، لا تؤدى إلا فيها، وبالتالى لم تذهب بجدتها بعد ـ على مستوى الشكل ـ كثرة الأداء.

٣ـ أن تكون القصة الغنائية هجرت أصلا، ولم تعد تروى، فظل نصها فى ذهن الراوى ثابتاً على الشكل الذى صيغت فيه.

وأياً كان الأمر، فإن التغير الشكلى فى القصص الغنائى حقيقة لا تقبل الجدل، وهو يعود إلى فنانين شعبيين مبدعين، لا إلى نقلة وحملة تراث، ويرتبط أشد الارتباط بميول ومرامى هؤلاء الفنانين المبدعين من جهة، وبحاجات الجماهير وأذواقها واستجاباتها المباشرة، فى فترات وظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، من جهة ثانية. ومن الميسور التدليل على حقيقة هذا التغير بأمثلة متعددة، لكن ـ لدواع ذات طبيعة حجمية خالصة ـ سنكتفى هنا بمثالين لقصتين غنائيتين معروفتين، هما: قصة «شفيقة ومتولى» وقصة «أيوب المصرى»، على أساس أنهما تمثلان المصادر التى يستقى منها القصص الغنائى موضوعاته بشكل عام [٤] .

فى قصة «شفيقة ومتولى» [وهى قصة تقوم على أهم مرتكزات مفهوم الشرف فى الثقافة الشعبية، وتعرف لدى الشعبيين، علاوة على عنوانها المذكور، باسم «متولى الجرجاوى»، كما تعرف ـ أيضاً ـ لدى البعض منهم باسم «الشرف»] فى هذه القصة يستخدم الفنان الشعبى أكثر من طريقة نظم لصياغة موضوعها؛ فهو مرة يستخدم قالب الأغنية الشعبية على النحو التالى:

* **المرددون:** ياجرجاوى.. يامتولى ياجرجاوى
* **المغنى:** جاى تايه **أدوَّر** على **متولّى** [أبحث ـ مائة ولى]

وشعورى للعلم **تولّى** [تتجه]

وآدينى هتكلم على متولىّ [وهأنذا]

***

كلام يشبه سلاح **ماضى** [قاطع]

من مؤلف على الغرض **ماضى** [متجه]

ودى حادثه فى العهد الماضى

***

متولّى يقول **مابيَدّيش** [ليس بيدى]

والواحده عليه **ماتعدّيش** [الدلالة ـ لاتمر]

جاه الطلب وخدوه الديش [الجيش]

* **المرددون:** ياجرجاوى.. يامتولى ياجرجاوى
* **المغنى:** .... إلخ [٥].

ومرة ثانية يستخدم الفنان الشعبى قالب الموال السباعى [النعمانى/ الزهيرى] فى صياغة مستهل النص وخاتمته، أما الأحداث فيما بين الاستهلال والخاتمة فهو يبادل فى نظمها بين القوافى، على طريقته الأكثر شيوعاً فى نظم المواويل التى تزيد عن سبع شطرات؛ إذ يستهل النص بـ «فرش» الموال، أو «عتبته»، هكذا:

ياللى **جريت** الجرايد شوف مقال جرجا [قرأت]

عشان صبيَّه وكانت من نسا جرجا [بسبب]

الوعد جاها **لهاها** غصب عن جرجا [ألهاها]

ثم يأخذ الفنان الشعبى، بعد هذا «الفرش»، فى نظم أحداث القصة بطريقة المبادلة بين القوافى فى الشطرات ـ كما أشرنا ـ لينتهى إلى «ردفة» الموال فى آخر النص:

جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره [قابلوه]

والورد والفل ريح الزهر وأماره

تعيش يامتولى نسل كرام وأماره

مختتماً نصه بـ «غطاء» الموال، قائلا:

حميت الأماره وشلت العار من جرجا [٦]

إن الاختلاف الشكلى فى هذا النص عن النص الذى سبقه، والنصوص التى تليه، لا يخص فقط القالب الذى صيغت فيه القصة، ولا الطريقة التى استخدمت فى هذه الصياغة [المبادلة بين القوافى فى شطرات النص]، ولا الأسلوب الذى اتبع فى ترتيب العناصر المكونة له [البدء بالحديث عن «شفيقة» وليس عن «متولى»]؛ وإنما يخص أيضاً السمة البنائية المتمثلة فى تجاوب بداية النص مع نهايته

[التكوين الحلقى/ التدوير] إذ تكتسب هذه السمة أهمية خاصة على صعيد الشكل، حتى أن نصاً آخر للقصة ذاتها يصاغ فى القالب نفسه، وبالطريقة والأسلوب نفسيهما، دون أن يتمتع بهذه السمة، ليعد نصاً مختلفاً من الناحية الشكلية عن النص المذكور.

وفوق هذا وذاك، فإن الحبكة «Plot» فى هذا النص، والتى نجمت أساساً عن استخدام موتيفى: العجوز الماكرة فى التغرير بـ «شفيقة»، والحلم المنبئ فى الكشف عن جريرتها.. من شأن هذه الحبكة وحدها، بوصفها عنصراً من عناصر الشكل، أن تضعنا أمام نص مختلف شكلياً عن أى نصوص أخرى لا تتضمن هذين الموتيفين اللذين يعودان مباشرة إلى الحكى الخرافى، ويقطعان - إلى جوار معايير أخرى - بقدم هذا النموذج عن النماذج الأخرى المتوافرة لدينا من القصة نفسها. وسوف نعود إلى تفاصيل أخرى تتعلق بهذين الموتيفين، وبالعناصر الأخرى للنص، عند حديثنا عن التغير فى هذا النوع الأدبى الشعبى على صعيد المحتوى.

وفى نموذج ثالث للقصة نفسها يستخدم الفنان الشعبى قالباً آخر، أقرب فى صياغته إلى الشعر الشعبى منه إلى قالب الموال بمورفولوجيته المعروفة، بحيث لا يظهر من بنية الموال فى النص - على طوله - سوى رواسب ضئيلة لاتدرك بسهولة. ويبدأ هذا النموذج على النحو التالى:

اسمع حكاية جرت فى سيوط

مع ولد اسمه متولى، والنقب فى جرجا

يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا

الولد كان متوسّل بالكريم والنبى وابن عمه على

وكانْ لو مجام ياناس فى الجيش أهو علِى [مقـام]

عملوا للولد ١٠٠ يعلّمهم

وف يوم نده الولد فى الطابور للكل بصوت عالى

نده الولد فى الطابور الكل وجفولوا [وقفوا له]

شمال مع يمين... الكل لقُولوا

تعظيم سلاح الكل وخدولوا

إلا ولد لم همْ واجف للنظام والجيش [واقـف]

اتلفّت يمّه متولّى يقولُّ [ناحيته]

عامل كبير يا ابنى ع النظام والجيش

ماضربُو البطل ياناس ميمنه مع يسار

ما قالُو دياب على ايه بتضربنى

لما انتَ بختك معايا مال؟!

وانا كنت فى سيوط صارف على أختك

جميع مهيتى والمال [راتبى]

.... إلخ (٧).

وفى نموذج رابع يستخدم الفنان الشعبى فى نظم القصة نفسها قالب الموال الرباعى [المربوع]، اللهم إلا بعض خلافات تتعلق بالقافية غير المتماثلة فى الشطرة الثالثة مع بقية شطرات الموال، وكذا بالكيفية المستخدمة فى ربط كل وحدتين [مربوعى] معاً، عن طريق تماثل القافية [الكلمة الأخيرة] فى الوحدة الثانية مع القافية الأساسية فى الوحدة الأولى، ليجىء نص القصة هكذا:

يا سامع الفن اسمع نظم ومعانى

على شاب ف المرجله زاد نظم ومعانى

لمَّن خدوه الديش بكت عليه جرجا [الجيـش]

وابوه فوق همُّه زاد همّين ومعانى [من المعاناة]

* * *

الولد كان طبعه حامى وحرُّ زىّ السيف

عدّى عليه الشّتا ودخل عليه الصيف

عطوه شريطه ف ضرب النار واترقّى

وبعد شهرين خد شريطين ومعانى [من المعنى]

* * *

لجل انه فاهم وجدّ ودُّوه على التعليم [لأجـل]

وعطوله كام مستجد م المحتاجين تعليم

وقالوله اقرص عليهم دول جُداد خالص [هـؤلاء]

متولّى خالص لوجه الله وللتعليم

* * *

كان فيه ولد ف الديش لم يعرف احكامه

متولى نادم عليه ملقهش قدّامه   [نادى/ لم يجده]

إلا وجىّ الولد ماشى على مهله

زعق ندهله وقال له روح لصول تعليم

.... إلخ(٨).

وفى قصة «أيوب المصرى» [وهى قصة تحض على الصبر، وتنتصر للصابرين، وتعرف فى الحياة الشعبية الجارية بعنوانين آخرين، هما: «أيوب وناعسه»و «أيوب ورحمه»] يستخدم الفنان الشعبى فى نظم الأحداث قالب الشعر العمودى [قالب نظم السير الشعبية الشعرية المدونة] لتصلنا القصة على هذا النحو:

ياما ينول الصابرين بصبرهم   اللى صبر نال الهنا والمغفره

اللى صبر نال الهنا ويّا المنى   واللى غلب من ايه ياهلترى

ياما جرى لايوب أول مقامه   وبنت عمُه على البلاوى صابره

وبنت عمُه على البلاوى تملكت   مايوم شكت منُه ولا الخل درى

أول سنه ياايوب قلنا تنقضى   قلع ثياب العز بعد الغندره

قلع ثياب العز من بعد الهنا   نايم على فرشه حالاته مغيرّه

نايم على فرشه حالات أيوب عدم   زىّ الجمل عليل وحمله مال ورا

.... إلخ (٩)

لقد كان للتكرار الكامل أو الجزئى، فى الإنشاء الشعرى الشعبى، للشطرة الثانية من البيت فى الشطرة الأولى من البيت التالى أهمية خاصة فى وقت ما - يصعب تحديده - تتمثل فى إعادة خلجات الفكر إلى تلك الشطرة، سعياً نحو تقوية الانطباع المترتب عليها فى وعى المستمعين. وهكذا، فإن شكل هذا النص، وبناء النظم فيه؛ الذى يشبه التقدم إلى الأمام بطريقة نصف حلقية متصلة [زقزاق] يختلف عن شكل النص التالى ببنائه الخطى المستقيم:

ياللى انْتَ قاعد معايا الليله دى لاسمّعك أيوب مع رحمه

ياقلبى اصبر على حكم الإله رحمه

انظر لأيوب ابتلى سبع سنين كانت بتعلله رحمه

أوّل سنه ابتلى أيوب، قالوا: الجمل الموافق مال

تانى سنه ابتلى أيوب ولا حدّ داريهْ

تالت سنه ابتلى أيوب لاف جيبه ولاف إيدُه

رابع سنه ابتلى أيوب رمى حمله على سيده

خامس سنه ابتلى أيوب كرهوه الجيران حواليه

سادت سنة ابتلى أيوب كرهه أبوه وأمُّه

سابع سنه ابتلى أيوب بعت له رب العباد رحمه

.... الخ (١٠)

وهناك - بطبيعة الحال - تغيرات على صعيد الشكل حتى فيما بين نماذج القصة الغنائية المنظومة فى قالب واحد. وعلى سبيل المثال، هناك نص لقصة أيوب، مصاغ فى قالب الشعر العمودى، تترك فيه الرواية البيت الأول من النص بشطرتيه حراً، ثم تقوم بتكرار الشطرة الأخيرة من البيت الثانى - أو جزء منها - فى الشطرة الأولى من البيت الثالث، ثم تترك البيت الرابع حراً.. وهكذا يستمر الأمر حتى نهاية النص فى الغالب. ويمثل هذا النموذج بدوره تغيراً على صعيد الشكل حال مقارنته بالنموذج، سالف الذكر، المنظوم فى القالب نفسه. وإلى القارئ جزءاً من النموذج المعنى:

الصبر للغلبان مفاتيح الفرج   ومن صبر نال الهنا ويا المنى

قول اصبرى ياعين ودى أيام تنقضى   يرضى عليكى الحق صاحب المغفرة

يرضى عليكى الحق صبرك لم يضيع   إن ضاع صبرك توجديه ف الآخره

أول سنه يا ايوب نصلّى ع النبى   والتانيه يا أيوب لغلبك صابره

تالت سنه يا ايوب ما قلنا تنقضى   قلع تياب العزّ بعد الغندره

قلع تياب العزّ من طول العيا   نايم على فرشه حالاته مغيره

.... إلخ

هكذا، ومن خلال مثالين فقط، تتجلى لنا بوضوح حالة الطبيعة المتغيرة للشكل فى قصصنا الغنائى، وعلى الرغم أيضاً من أننا لم نمس مسألة الشكل فى هذين المثالين إلاّ مساً طفيفاً، وخارجياً فى الغالب، الأمر الذى يقطع بعدم انطباق المقولة الغربية عن ثبات الشكل والمنهج فى القصة الغنائية على هذا القصص إلا فى شطر واحد منها، وهو المنهج الذى تروى به القصة، أما شكل القصة فهو عرضة دائماً للتغير مادامت تروى، بل إنه لينطوى - بحكم طبيعة القصص الغنائى نفسه - على إمكانات هائلة للتغير، وهو ما سيتكشف لنا عند تناول التغير على أصعدة أخرى.

* المراجع والهوامش

١ـ راجع: د. عبد الحميد يونس ـ معجم الفولكلور ـ مكتبة لبنان ـ ١٩٨٣ ـ مادة: Ballad ـ ص: ٨١ .

٢ـ تعنى هذه الدراسة بتوضيح نقطة مهمة سبق أن فرضت نفسها فى دراستين سابقتين، نشرهما الباحث بمجلة «المأثورات الشعبية» الصادرة عن مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الأولى بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية .. المصطلح والتعريف» (العدد: ٢٦) والثانية بعنوان: «القصة الغنائية الشعبية المصرية .. طبيعتها وخصائصها» (العدد: ٣٠) وفى هذا ما يفسر التوجه الخاص بسياق هذه الدراسة وضرورته.

٣ـ راجع: توماس مونرو ـ التطور فى الفنون ـ الجزء الثالث ـ نقله إلى العربية: عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ـ مراجعة: أحمد نجيب هاشم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٢ ـ ص: ١٩٠ ـ ١٩١ .

٤ـ يستمد القصص الغنائى الشعبى موضوعاته من مصدرين، هما: الوقائع اليومية وما توحى به الحياة الجارية من قصص، والمأثور القصصى الشعبى، وبخاصة الذى يدور منه حول الأنبياء والصحابة والأولياء، أى أن لموضوعات القصص الغنائى علاقة وثيقة بالحياة الاجتماعية الشعبية من جهة، وبالوعى الاجتماعى الشعبى من جهة ثانية. راجع:

ـ عبد العزيز رفعت ـ القصة الغنائية الشعبية المصرية .. طبيعتها وخصائصها ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ العدد: ٣٠ ـ الدوحة ـ قطر ـ ١٩٩٣ ـ ص: ٨١ ـ ٨٢ .

٥ ـ نص «شفيقة ومتولى» ـ أداء الفنان: حفنى أحمد حسن ـ شريط كاسيت ـ شركةنفرتيتى ـ ت. د ٧٦,٧٧ .

٦ـ راجع النص عند: صفوت كمال ـ من فنون الغناء الشعبى .. مواويل وقصص غنائية شعبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٤ ص: ٧١ ـ ٨٠ .

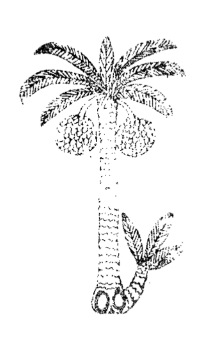
٧ ـ راجع النص عند: د. أحمد على مرسى ـ الأغنية الشعبية .. مدخل إلى دراستها ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ ـ ص: ٣٢٩ ـ ٣٣٣ .

٨ـ نص «متولى الجرجاوى» ـ رواية الراوى: يوسف إبراهيم حسن ـ أبيج ـ كفر الزيات ـ ١٩٨٥ .

٩ـ نص «أيوب وناعسة» ـ أداء الفنان: الشيخ على عبد الباقى عثمان ـ طنطا ـ ١٩٨٨ .

١٠ـ نص «أيوب ورحمة» ـ أداء الفنان: مكرم المنياوى ـ أبو قرقاص ـ المنيا ـ ١٩٨٩ .

١١ـ نص «أيوب المصرى» ـ أداء الفنانة: كريمة عبد العظيم على ـ الزقازيق ـ ١٩٩٤ .



رحلة بنى هلال إلى بلاد الغرب (التغريبة)

جمع وتدوين: **محمد حسن عبد الحافظ**

يمثل هذا النص جزءًا من (تغريبة بنى هلال)، وهى الرحلة الهلالية الثانية إلى بلاد الغرب. وبلاد الغرب، تعنى بلاد المغرب العربى لدى رواة السيرة، وبعض الرواة يؤكد أن (تونس)، هو اسم هذه البلاد جميعًا، ولا يقصدون بها تونس الحالية. ويبدأ هذا النص - مباشرة - من دخول بنى هلال إلى (جناين) تونس، وينتهى عند المواجهة التى تمت بين أبى زيد الهلالى، وخليفة الزناتى. وقد اكتفينا بهذا الجزء؛ نظرًا لطول النص، حيث يقص خليفة بعد ذلك على أسماع أبى زيد حكايته مع الأمير عزيز الدين الذى نجا من الموت بأمر أبيه، وكان خليفة - وقتئذٍ - مع قبيلة (الزغابة)، فى أرض اليمن، وهم من حُمرها. وعلى إثر هذه القصة الطويلة الممتعة، يرحل خليفة إلى بلاد الغرب. جدير بالذكر، أن رحلة بنى هلال الأولى إلى تونس، والتى تُعرف بـ «الريادة»، كانت قبل التغريبة بسنوات طويلة، وفيها اصطحب أبو زيد معه أولاد أخته يحيى ويُونس ومرعى، وانضم إليهم - فى الطريق - عامر الخفاجى، ملك العراق، وابنته جوابة، ومعظم روايات السيرة فى أسيوط، تتفق على مقتل عامر بن ضرغام، ومرعى الذى لدغه الثعبان، ويحيى الذى قُتل، بينما اختطفت عزيزة حبيبها يُونس، واحتجزته فى قصرها، وعاد أبو زيد وحيدًا، ونجا من انتقام قبيلته، بفضل حيلة بنت عمه الجازية (الجاز)، ثم جهزهم لرحلة أخرى طويلة، والتى يمثل هذا النص جزءًا محدودًا من وقائعها.

---

* الراوى: حسنى جاد على أحمد هيكل مرزوق، ٦٥ سنة، اسم الشهرة (أبو عبد اللطيف)، أو (أبو عبده)، مزارع، لم يتعلم، يقيم بقرية (النخيلة)، مركز (أبو تيج)، محافظة (أسيوط)، متزوج وله ولدان متزوجان، وثلاث بنات تزوجن، يعيش بمفرده مع زوجه بالنخيلة (جنوب مدينة أبو تيج، شرق السكة الحديد، الضفة الغربية للنيل). تم تسجيل هذا النص مرتين؛ الأولى بقرية الراوى، بمنزل (أبو ثابت)، بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٩٦، الساعة الخامسة عصراً، فى حضور عدد من جمهور السيرة (خمسة عشر فرداً)، مدة التسجيل ساعة ونصف. المرة الثانية، فى مدينة أبو تيج، فى ٦ يناير١٩٩٧، بحضور أحد أصدقاء الراوى، مدة التسجيل ساعتان، لا يعتمد الراوى على أية آلات موسيقية، بينما تتسم روايته بسرعة الأداء الصوتى، وبالحركات التعبيرية، وبمخاطبة الجمهور.

النص

النَّبى قَلْ لِدَبيبْ كَمْ يَا دبيبْ وَهَادى؟(١)

عَملْتْ عَملَهْ يَا دبيبْ طَبْ وِالتَّانيه أهَادى؟(٢)

تُقْرُصْ ابُو بكْرْ وتْخلّى الجُرُوحْ وَهَادى؟(٣)

دَا ابو بكْرْ يَا دبيبْ كَانْ خَايفْ رُكْب الْهَجينْ والْبَكْرْ

عَاشْ قَدَر مَا عَاشْ لاَ قَاطعْ عليقْ ولاَ بكْرْ

وكَام اقُولَكْ يَا دَبيبْ بَطّل الأسَى والمكْرْ

تُقْرُصْ ابُو بكْرْ وتْخُونْ يَا ردى أهَادى؟(٤)

(صلوا عَ النّبى

ديَه الرّحلَة،رحلة الْهلاَليَه، وديَه بناَءْ عَنْ كلّهَا

نتكّوّنْ من الْحرْب، وجَميعِ اللّى جرَى لبنى هلاَلْ

ف الرّحلَهْ، وكلّه منْ بَعْدْ الرّحلَه ملْهَشْ أيّ

ذكْريَاتْ، واسْمَعْ منّى مَا أقُولْ، وَانَا وانْتُمْ وصلّوا

علَى طَهَ الرّسُولْ:

الشّاعرْ حُسْنى جَادْ علَى أحْمَدْ هيْكلْ مرْزُوقْ، منِ النّخيلَه، مرْكزْ أبُو تيجْ، مُدوريّةْ(٥) أسْيُوطْ، الْقَاهرَه، مصْرْ، واللّه علَى مَا أقُولْ وكيلْ)

لَكنِ الرّيّسْ عمَا يقُولْ حرَاجْ يَاللّى تعدّى(٦)

المُرداَه منْ حدَانا(٧)

وانْ زَفْزَفْ الرّيحْ غرْبى

يَا عرْبَانْ هَاتُوا كرَانَا

حسَنْ قَالْ نزلنَا علَى الْخبيْرى

لقناه علَى الدّرْفْ رَاسى

فيه ريّسْ اسْمُه الْمُديْرى

شرَط علَى الكرا شرْطْ قَاسى

قُوم ابُو زيْدْ سَحَبْ ربَابَه وغنَا

وحسُّه عجَبْ منْ عجَايبْ

شُوف الرّيّسْ لَمَا سمعْ فَنّه

قَالْ مَخْدش منْ دُونْ أُجْرَه ولَوْ بَاتَتْ حمُولى صعَايبْ

(يبقَى ابُو زيْدْ حب يشكّرْ ف الْغلْيُونْ، وسيَادْ الْغليُونْ، وسيَادْ الْمينَا كلّهَا، قَالْ يَا قُمصَانْ لفيْنَا(٨) الرّبَابَه)

يقُولَك ابو زيْد سَحَبْ ربَابه وغنَا

وحسُّه عجَبْ منْ عجَايبْ

آدى الرّيّسْ لَمَا سمع فنّه

قَالْ مَا خُدْ أُجْرَه ولَو بَاتَتْ حمُولى صعَايبْ

أبُو زيْدْ زَعَق بعَالىَ الصّوْتْ

وقَالْ يَا نَاس أنَا صُغْتْ غلْيُونْ(٩)

لَكنْ ريّسُه فى مبَاحَه

علَى مقْبتُه نبَت الْفُولْ والزّعْفرَانْ فى جنَاحَه(١٠)

يَا تسْعينْ علْيةْ صوَاريهْ(١١)

يَا تسْعينْ جرَتْ لبَانَه(١٢)

يَا تسْعينْ سحبتْ مجَاريهْ

لَمَا تعْتعُوهْ منْ بكَانُه(١٣)

يَا قلْعْ منْ قلوعه واتْخبَلْ

يَا تسْعينْ حَاشه تشَالى(١٤)

يَامَا طيَابْ واتْعدّلْ(١٥)

رِيسَه رَمَتِ المَجَالِي
يَا بِينْ دَفْتَه وِالْمَقَادِيفْ
عَشَرَه اتْنَاشَرْ وِكَالَه
سَاعْتِ يِلَمُّوا اللَّفَالِيفْ[16]
رِيسَه مَدِّتْ حَبَالَه

يِدَعْبِسْ عَلَى امُّه مِلاَقِي[25]
وِخَرَبُّوا جِنِينَه دَا لِسْبَاقْ
أَبُو الشَّالْ عَلَى الْقَرْنْ مَايِلْ
كَانْ عَنَبْهَا طَايِبْ وِسَبَاقْ[26]
كِلِّتْهَا جِمَالِ الْهَلاَيِلْ

إِنْزِلْنَا عَلَى مَرِيَّه[17]
لْقِينَا حُولْهَا بَحَرْ جَارِي
عَلاَّمْ يَابُو غُدَيَّه
امْطَبَّقْ عَلَى ضَهْرْ جَارِي[18]

وِخَرَبُّوا جِنِينَه لِمَدْكُورْ
خَزَّامْ شَنَبِ الْمَلاَوِي
بِمِيَّه وْعِشْرِينْ مَقْطُورْ
جَابُوا تْرُوسْهَا لِلْقَهَاوِي

حَسَنْ قَالْ يَا عَبِيدْ لِلْمَالْ اوْعُوه
يَا يَاكُلْ تَمْرْ المَدِينَه
دَا هَالْبَتْ لِيه نَاسْ زَرَعُوه[19]
يِمَا يِطِيبْ مِسْتَرْجِيِينَه[20]

وِخَرَبُّوا جِنِينَه لِشَعْلاَنْ
عَلَى الْحُولْ تِطْرَحْ تَلاَتِي
بِمِيَّه وْعِشْرِينْ فَدَّانْ
جِدْبِتْ أَرَاضِي الزَّنَاتِي

يِقُولَّك زِعِلْ ابُو زِيدْ وِقَالُّه:
يَا حَسَنْ السَجَرْ دِهْ مَالَكْ بِيه
دَانَا هَاقْلَعَه مِنْ نَسَارَه[21]
عَلْشَانْ يِحْنِي اللِّي انْضَرَبْ فِيه
جَايِينْ عَلَى وَخْدْ تَارَه

(طَبْعًا رَاحِ الْخَبَرْ لْخَلِيفَه، إِنْ نَاسْ جَاتْ، حَطِّتْ لْخِيَامْ جَارْ الجِنَاينْ، وِبَلْطُوا[27] الـــدِّنْيَا، اتْرِيكْ، كُلْ حَاجَه لِيهَا صَاحِبْ)

يِقُولَّك خَلِيفَه يُومْ مَا يْكُونْ زَعْلاَنْ
عِمَا يْبَيِّتِ اللِّيلْ بِهَاتِي[28]
يِنْزِلِ عَلَى غِيطِ الْبَهْرَجَانْ
يِنْصَرِف زَعَلِ الزَّنَاتِي
خَلِيفَه قَامْ بِعِينُه رَقَبْ بِلْ وِجْمَالْ
عَاوِدْ مَعَاهْ فِكْرْ تَانِي

(أَمَرْ لِلْعَبِيدْ، افْتَحْ الْبِيبَانْ، كَسَّرُوا الْبِيبَانْ بِالـــسِّيُوفْ، دَخَلْ الْمَالْ).

يِقُولَّك عَرَبْ سِيِّبُوا الْبِلِ وْرَخُوه[22]
وَسَبُوه وَسْطِ الْمَلاَقِي[23]
كَانِ الْبِكْرْ يِصَرَّخْ وِرَخُوه[24]

(قَالْ ايه ده كَمَانْ، مِينْ الـنَّاسْ الـلِّي لاَ دَاعْيِينْهَا، وَلاَ لِيهَا عِنْدِنَا حَاجَه؟).

خَليفَه قَالْ كُلْ وَاحِدْ وِسَعْدُه
سِيرْ يَا مِقْدِمْ جُوَّه السَّرَايَا
وِبالصُّوتْ نَادِمْ يَاسعْدَه
قَالتْلُه علاَمَكْ يَا بَايَا

قَالْهَا يَا بِتّى مِنْ دُولْ لِيَّامْ مَهْمُومْ
وِدَا حِمْلْ عَ الْكِتْفْ مَايِلْ
يَمَا كُنْتِ اصِيدْ الْفِيلْ وِالدَّرْفِيلْ
وِالتِّيتَلْ ابو قَرْنِ مَايِلْ(٢٩)

قَالتْلُه تَعَالَى احكِيلَكْ عَاللّى حَصَلّى
حْلوم اللّيلْ أنَا اللّى رِيتُه
أنَا حلْمتْ يَا بَايَا خَلْقَاتِى قِصرُوا
وِاتْشَنْدَلِ الْيومْ حَالِى
وِوحُوشْة الْبَر جِسرُوا
غَدرُوا الْغَنَمْ فِ اللّيَالِى

أنَاحلْمتْ يَا بَايَا أرْبَعْ مدَايِنْ وِقُوعُوا
وِغِيرْ السّدَاقَه مقُولِش(٣٠)
وِدُولْ ضَرُّوا مَشْ نَفَعُوا
أرْبَعَه هَيِقْتِلُوا مْلُوكْ تُونِسْ

أنَا حلْمتْ يَا بَايَا وِالْحِلْمْ عَجِيبْ
يَابُو شَالْ علَى الْقَرْنِ مَايِلْ
وِسبْعِ الْغَرْب يَمَا خَطْفَه الدِّيبْ(٣١)
دَخَلْ بِيهْ وَسْطِ الْجِنَايِنْ

يقُولّكْ خَلِيفَه يِزْعَقْ يَاعلاَمْ
يَا تَبْعِى يَا وَلَدْ مَاهِرْ
قُومْ اضرُبْ بِلِى تَحْتِ الْفِرمَانْ
كَادِنِى مِنَام الأوَاهِرْ

قُومْ خَلِيفَه يِزْعَقْ يَا علاَمْ
يَا رَكَّابْ خِيلِ الْحدَاوِى
يمَا الْعِينْ شَافِتْ غفَالِيق(٣٢)
مِنْ يُومْنَا فِ الْبَلاَوِى

(يبقَى الْعَلاَمْ فَرطْ مَنْدِيلُه، وجَابْ سعْدَه، وِقَالْهَا احكِى عَالــلّى رَاتِيهْ لاَ تزَوّدِى كِلْمَه، وِلاَ تِنَقَّصِى كِلْمَه، الــلّى رَتِيه قُولِيه، لحسَن الــرَّمْلْ يِتْلَخْبَطْ، وِطَالمَا الــرَّمْل اتْلَخْبَطْ، يبقَى مَهَنْجِبوش فَايْده لـرُوحنَا، قُومْ لَمَا نْشُوفْ الـنَّاسْ دِيَّه إيه، وِاحنَا منعْرفُوش)

عَاتْقُولُّه يَا عَلاَمْ أنَا حلْمتْ أرْبَعْ مدَايِنْ وَقَعُوا
أنَا حلْمتْ يَا عَلاَمْ أرْبَعْ مِدنَاتْ وِقَعُوا
وِغيرْ السّدَاقَه مقُولْش
دُولْ ضَرُّوا يَاعَمْ عَلاَمْ مَاشْ نَفَعُوا
أرْبَعَه هَيِقْتِلُوا مْلُوكْ تُونِسْ

عَلاَمْ قَالْ إنْ كَانْ علَى التَّلاَتْ مدَايِنْ اللّى وِقَعُوا
يَا خَلِيفَه شُوفْلَكْ عِزْوَه وِنَازِعْ
شعْلاَنِ وِمِعْبِدْ هَيِقَعُوا
تَالِتْهُمْ أخُوى الْمِنَازِعْ

قَالتْلُه أنَا حلْمتْ خَلْقَاتِى قِصرُوا
وِاتْشَنْدَلِ الْيُومْ حَالِى

ووحوشة البر جسروا
غدروا الغنم ف الليالى
قال إن كان على وحوشة الغرب اللى جسروا
وخلف السداقه مقولش
يبقى الغلب جاى علينا
جايين يهردموا سور تونس[٣٣]

يحرم عليهم نهرها
يمين يعزلوا م الجناين

(وقسم اليمين خليفه خلاص)

أنا حلمت يا علام والحلم عجيب
يابو شال ع القرن مايل
وسبع الغرب ما خطفه الديب
دخل بيه جوه الجناين

قوم خليفه يزعق يا علام
قوم خليفه يزعق يا علام
يا كايد خصمك ويا نديدك
يا كلب قوم شوفلك احصان
دا فيه ناس جاتك تكيدك

علام قال لخليفه إن كان على سبع الغرب اللى صاده ديب
يبقى الغلب قرب علينا
يجى اذياب ينط السراديب
يسيب حربته جوه عينك

قوم علام ركب بمتين
وسدق ف قوله اللى قايل
علام ركب بمتين
بده يحارب الهلايل

خليفه زعل قاله فز لم كتابك قوم
يبقى قعادى ف الغرب باطل
بكفاك من ضرب لرمال
كتابك بلا شك باطل

(كان ابو زيد قايل لقمصان، يا قمصان فيه واحد اسمه العلام، اوعى ييجى وتخلى حد يضربه بالسيف، ولا يأذيه، ولا يهجه[٣٧]، الرباط اللى انت فيه لازم تحترم واحد اسمه العلام، وصفته كذا كذا، وصفهله، دا العلام شالنى، ولوما علام مهتشفونيش تانى. ولما ربك رايد، والظروف تشاء، قوم علام جاى، لقى قمصان وعبد حسن اسمه سارى، يبقى علام عبيص، لقى قمصان الوصفه اللى وصفها له سيده أبو زيد، الشخص اللى جاى ده)

قاله وانا سيد تونس ونهرها[٣٤]
وميتى المديون يحاكى المداين
ويحرم عليهم نهرها[٣٥]
يمين يعزلوا م الجناين

قوم قمصان هيقوله ياسارى اسمع القول وكلام
وانا كلام عندى هقوله
اللى جاى ده الشيخ علام
واجب علينا نتروله[٣٨]

عقولك دانا سيد تونس ونهرها
ولا المديون يحاكى المداين[٣٦]

سَارِى قَالُه يَا قُمْصَانْ خَلِّيكْ وَلَدْ زِينْ
وِدَا كَلاَمْ بَرْضُه تُقُولُه
طَبْ لَمَّا احْنَا عَبِيدِ الأَسَدِينْ
لَهَا كُلَّ اللِّى يِيجِى نِقْفُولُه؟

(قَالُه وَالـلَه إِنْ مَا قُمْت يَا كَلْبْ لَقَطَّعَكْ بِالـسِّيفْ، وِسِيدَكْ الـلِّى(٣٩) اتْكَلِّمْ يِبْقَى مِنُّه لْسِيدِى أَبُو زِيدْ، وِشَدُّه، وِقَفْ، يِبْقَى عَلاَّمْ لَمَا جِهْ رَمَى عَلَيْهُمِ الــسَّلاَمْ، رَدُّوا عَلَيْه، قَالُّهُمْ خِيمْةْ الْمَلِكْ فِينْ، قَالُه الْعَالْيَه سُوقْ عَلِيهَا، لِقَى ابُو زِيدْ قَاعِدْ وِحَسَنِ السُّلْطَانْ، طَبْعًا ابُو زِيدْ لَمَا كَانْ رَايِحْ فـ أَوِّلِ الرِّيَادَه، كَانْ رَايِحْ اعْوَرِاشْمَالِى، وِكَانْ اسْمُه الْحَجّ مَسْعُودْ، لَمَّا كَانْ مَعَاهْ يِحْيَى وِيُونِسْ وِمَرْعِى، فَقَعَدْ، اشْتَرَكْ مَعَاهم ابُو زِيدْ فـ الْحَدِيدْ(٤٠)، عَلاَّمْ قَالْ الحِسْ دَاحِسْ الْحَجّ مَسْعُودْ، بَسِ الْوِشْ مِشْ هُوَّه، الْحَجّ مَسْعُودْ كَانْ أَعْــــــوَرِ اشْمَالِى، اتْحَيَّرْ عَلاَّمْ، يِغِيبْ وِيْرَاعِى(٤١) لأَبُو زِيدْ، أَبُو زِيدْ فَاهْمُه إِنْ هُوَّه مَعَارْفُوشْ، لَكِنْ أَبُو زِيدْ عَارْفُه، قُومِ الْفَايْدَه يِقُولَّكْ إِيْه)

عَلاَّمْ عَيْقُولُّه يَا عَبْد قُولِّى عَلَى اسْم انْدَهَكْ بِيهْ
يَا بُو الْعُرُوضِ النَّضِيفَه
دَا بُكْرَه هَيِتْنَصِبْ سُوقْ وَانْهَبَكْ فِيهْ
وَوَدِّيكْ هَدِيَّه لْخَلِيفَه

أَبُو زِيدْ قَالُه يَا عَلاَّمْ يَابُو عُيُونْ سُودْ
طَابْ مَا الْبَحْرْ عَايِزِ الزِّيَادَه
مَا هِيَّانِى آنَا الْحَجّ مَسْعُودْ(٤٢)
جِيتَكْ فـ أَوِّلْ رِيَادَه

قَالُه: مَسْعُودْ اللَّه يْجَازِيكْ
أَنَا سْمِعْتْ فِعْلَكْ وِرِيتُه(٤٣)
خَلِيفَه كَانْ هَايْجَازِيكْ
مِنْ سِجْنْ مِعْبِدْ رَخِيتُه(٤٤)

يَا عَبْدْ تِوْعَاشْ يُومْ جِيتْنَا فُوقْ حِدْوِةِ الْكُورْ
وِشَاعِرْ وِفـ إِيدَكْ رَبَابَه
طَلَّقْتَكْ يَا بُو زِيدْ مِنْ سِجْنْ مَذْكُورْ
غَصْبِينْ عِينِ الزَّغَابَه(٤٥)

يَا عَبْدْ تُوعَاشْ يُومْ مَا جِيتْنَا فَوقْ حِدْوِةِ الْكُورْ
وِشَاعِرْ فـ إِيدَكْ رَبَايِبْ
طَلَّقْتَكْ يَا بُو زِيدْ مِنْ سِجْنْ مَذْكُورْ
لِلْعَانْ قَاعِدْ خَرَايِبْ

يَا عَبْدْ تِوْعَاشْ يُومْ جِيتْنَا بْرَبَابَاتْ وِعَبَايَه وِالْكُمْ دَايِبْ
وِبِعْنَاكْ لِلْقَرَامَانِى
وِبْقِيتْ تَزْعَقْ وِتْقُولْ
آهِينْ وَعْدِى رَمَانِى

قَالُه حَقِيقِى يَا عَلاَّمْ أَنَا جِيتْكُمْ بْرَبَابَاتْ
وِعَبَايَه وِالْكُمْ دَايِبْ
بِسْ عَمَلْتْ عَلَيْكُمْ حِلاَتْ(٤٦)
خَالِتْ لإِنِ عُقُولْكُمْ خَرَايِبْ

لَكِنْ يَا عَلاَّمْ حَقَّكْ عَلَيَّه
وِحَقَّكْ فُوقِ الرَّاسْ بَايِنْ
يَا عَلاَّمْ أَنَا جَايِبْلَكْ هَدِيَّه
مَحَزْهَاشْ وَحْشِ الْقَبَايِلْ

تصوير: طارق عمر، فنان تشكيلي، ابو تيج، اسيوط

الراوي : حسني جاد علي، النخيلة، ابو تيج، اسيوط



جيبلك هديّه اسمها الجاز
عاتمشى تلاعب دراها(٤٧)
ما بين نهدها يرقد الجوز
ياما ولد دعكت وراها(٤٨)

جيبلك هديّه اسمها الجاز
يابو غديّه دانا حبيبك
عيطه مفيهاش حجاز
حسن الدريدى نسيبك

(قوم علام قاله يا بو زيد: هتشكرلى ف ناس قبل مانشوف رؤياها، طب ما تورّهانى، قوم اشوف كلامك صح ولا كدب، هتشكرلى ف ناس مشفتهمش؟، يبقى إيه معنى شكيرك؟)(٤٩)

قام ابو زيد ينده يا قمصان
يا ماسك السيف عاليدك
يا زربون امشى لقدام
واندهلنا بت سيدك

قمصان يرمح وكربان(٥٠)
وفقير متـ[illegible] و[illegible]
يزعق هايابت سرحان
علام صادوه الهلايل
(عاتقوله خبر ايه يا عبد الخير، قالها سيدى حسن وسيدى ابو زيد صايدين واحد اسمه الـــعلام، وروحى هاتى آخر ما معاكى).

يقولك راحتله الجاز لابسه على مز
وتسعين خدّامه تراعيها
يدوب الجمل بيها فز
رجع لما قام بيها
(دخلوها عند حسن وابو زيد والعلام، فهيّه من لومها عملت معرفاش علام، سلمت عليه سلام استثنائى،وسلمت على حسن وابو زيد، وقالو لها اتفضلى، قعدت، قوم من لومها تقول إيه).

أمال يا حسن فين علام
عليه العوازل لمونى
يا خوى دانا افتكره ساعة ماجى انام
أقوم طابقه فى هدومى

أمال يا حسن فين علام
عليه قلبى مكوى ودايب
دانا افتكره ياخوى ساعة ماجى انام
أقوم طابقه ف الوسايد

(يبقى ابو زيد عرف إن قمصان أمّدها(٥١)، وقالها هاتى آخر ما معاكى، علشان لوما قمصان قالها مهاتقولش الكلام ده قدّام اخوها وابو زيد، قوم زعل ابو زيد، يعنى عمل زعلان، وقال).

يا جاز ماتختشى اللوم
لحسن العرب يتهموكى
طب ماهو الشيخ علام
قاعد آهه جنب أخوكى!

(قالتله انت العلام؟!، وجات كسرت عين، ودلت عين، ورفعت عين، وشالت عين، وراحت حضناه، وراحت بوساه)(٥٢)

قُومْ يِقُولَك علاَمْ بِالجَازْ وِلَعْ
وِبِالْغُلْبْ مَا كَانْ رَاضِىْ
مَا حِلُتوش الاَّ الْمِدلَّع(٥٣)
بقَى يْطوَّحه فُوقْ لارَاضِى

(زَى مَاتْقُولْ حصَلّه خَلَلْ)

وِعلاَمْ بِالْحُبْ وِلَعْ
شُوفْ عَنْ بِلاَده بِتْنَازِلْ
عِلاَمْ بِالْحُبْ وِلَعْ
عَلَى طَرْدْ خلُوا الْمَنَازِلْ

(قَالْهَا إِنْ طَلَبْتِى عِينِى الْيمِينْ لَقَلَعْتهَا، كِلّه فِدَا لِيكِى يَا أَعزْ الْحبَايِبْ، وِإِنْ طَلَبْتِى دْرَاعِى الْيمِينْ لَقَطَعْته، كِلّه فِدَا لِيكِى يَا امْ الْجِوَايِبْ، قَالَتْله إحْنَا مِشْ قَاصْدِينَكْ، تِسْلَمْ عِيُونَكْ، إحْنَا عَاوْزِينْ رَاحه، إحْنَا قَاصْدِينْ هُدْنَه ومدّه وِبْلاَدْ تِسمّى السـطَوَايِل(٥٤)، واسْمَعْ، قَالَتْله تْشُوفْ وِحدَه، احْسَنْ وِحدَه فْ نَاسَكْ، تهاديها لابُو زِيدْ).

قَالتْله سَلاَمَاتْ يَا عَلاَمْ
يَاللِّى بِيكْ هَنضْرَبْ مِثَالَه
وِمِنْ خَدْ سَالْ يَا عَلاَمْ
لابُو زِيدْ يِرِدْ مِثَالَه

(ابُو زِيدْ نقَّانِى مِنْ دُوِلْ الْعَرَبْ لِيكْ، وِانْتَ نقِّى وِحدَه حِلْوَه مِنْ قَرَايِبَكْ، وِادِّيهَا لابُو زِيدْ، بِيِّتْ عِنْدِهِمْ عَلاَمْ، وِقَالّه يَا ابُو زِيدْ عَلَى كُلْ حَالْ أَنَا رَايِحْ ارِيَّحْ خَلِيفَه وِلْدْ عَمِّى، وِبُكْره هَاجِيبْ الْقَاضِى مْعَانَا، وِنِكْتِبوا، وِنَاخْدُوا الْجَازْ، وِاقْعدُوا عَلَى مَزَاجْكُمْ).

الْجَازْ قَالتْله يَا عَلاَمْ مَا تْبُصْ فِيَه
يَا زِيْنْ يَا رَمَضَانَانِى
مَا فَاضِلْ غِيرْ النَّصْ فِيَه
وِحَرْ لِجْبَالْ مَا عَمَانِى

(قَالْهَا انْت عَلَى كُلْ حَالْ عَاوزَه ايِهْ؟ قَالَتْله عَاوْزِينْ رَاحه مِنَكْ، ادِينَا تَسْرِيحْ، دَا احْنَا لِينَا سِتْ اشْهُرْ مَاشْيِين فْ الْجِبَالْ، قَالْهَا عَطِيتِكْ تْلاَتِينْ لِيلَه تْرْتَاحوا فِيهَا، حَسَنْ قَالّه طَبْ وَانَا، قَالّه وِانْتَ يَا حَسَنْ تْلاَتِينْ لِيلَه مِثْلهَا، وَابُو زِيدْ قَالّه وَانَا صَاحْبَكْ لاَوَّلاَنِى، قَالّه عَطِيتْكُمْ تَلاَتَه يِهِلّوا تِسْعِينْ لِيلَه كَوَامِلْ، قَالّه ابُو زِيدْ إِيدَكْ عَلَى الْفِرمَانْ، لِيكُونْ وِرَاكْ الْمَطَارِدْ يِزْعَطُنِى، وِجِه عَطِيهُمْ فِرْمَانْ وِمَضَى عَلِيه، وِقَالْ يَابُو زِيدْ عَلَى كُلْ حَالْ، أَنَا مْرَوَّحْ ارِيَّحْ وِلْدْ عَمِّى، وِبُكْره هَاجِيبْ الْقَاضِى يِكْتِبْ عَ الجَازْ، قَالّه وِاحْنَا فْ اسْتِنْظَارَكْ يَا بِطَلْ، قُومْ خَدْ الْعَلَمْ وِمَشَى، وِهُوَّ مْرَوَّحْ قَابْله شَعْلاَنْ؛ أَخُوه الْبَرْزَمِيطْ دَه، عَايِقُولّه كُنْتْ فِينْ يَادْ يَاعَلاَمْ، قَالّه كُنْتْ عَنْد نَاسْ يِسَمُّوا الْهَلاَيِلْ، قَالّه إِيه الْهَلاَيِلْ دُولْ يَعْنِى؟)

قَالّه يَا خُوىْ دَا نَاسْ مَجَانِينْ
وِعقُولْهُمْ طَبَّقُوهَا
كِلْمتْهُمْ بِالْقَوَانِينْ
سِيُوفْ الْبَلاَ جَرَّدُوهَا

عَايْزِينْ م اللّيَالِى تِسْعِينْ
عَطِيتْهُمْ تِسْعِينْ لِيلَه
دُولْ عَرِيَّه مَجَانِينْ
خُفْت الْبَلَدْ يِمْلُكُوهَا

(قَالّه بَلَطْتَهَا يَا عَلاَمْ؟، طَبْ وِانْتَ يَا خُوىْ لَمَا رَايِحْ، مَخَتِّنيشْ لِيه وِيَّاكْ؟، رَايِحْ تِرْمَحْ وَحْدِيكْ لِيه؟، انْت كَدّ

الحاجه؟، يا راجل دا انت عايز الموت).

قاله لما انت رايح مختنيش ليه وياك
ومن فوق ضهر الجماني
لو كتروا الهرج وياك
أنا بعشرهم باليماني

يا علام مختنيش ليه وياك
يا بو وش زي لمرايه(٥٥)
لو كتروا الهرج وياك
كنت جبت ابو زيد امكتف ورايا

يا علام مختنيش ليه وياك
وتحتيه لشقر يباتي
لو كتروا الهرج وياك
اجيب عشرهم لزناتي

قاله: شعلان بطل بلا هرج
أصل الهرج ما نعرفاشي
وان كنت ناوي على الحرب
ابو زيد قاعد ما مشاشي

(انت تحسبهم مشوا، ياللا روح!)

قوم شعلان قال لا دانا اضيق القيد
وف نفسه عمال يراوغ
ومادام قاعد ابو زيد
هاخزي شطاني وعاود
لا دانا اضيق القيد

ومن صغر سني هها ود
مادام قاعد ابو زيد
هاخزي شطاني وعاود

(روح، قاعد ف القصر شغل خليفه، قاله خش لولد عمك يابطل، دخل علام لقى خليفه عديه عما يطلقوا شرار، خليفه بص لقى واحد جاي قاعد لا قايله بحري ولا قبلي، زعطهم ولا زعطوني، ولا موت ولا موتوني، ولا جايين ولا رايحين ولا حاجه! خليفه كل ما يرعيله(٥٦)، يلقاه مطلطل وشه، طبعاً خليفه راجل جبار، ولازم يفهم، وإلا ماكنش عمل نتيجه أبداً).

قاله إيش قولتله وايش قالك
ياعدال في كل مايل
رحب بيك ولا استقبلك
ابوه رزق والجد نايل؟

(قاله بلطتها ياعلام، وسقفتهم!)

سقلوا عليك يا علام وسقلهم خال(٥٧)
وتبعت عرب الهلايل
يجيبولك اهر بخلخال
تسيب وطننا والجناين

يا علام ياكافر الجد
يا ركاب ف المقصباني
توالس على بلاد معبد(٥٨)

يَاكَلْبْ أوَّلْ وِتَانِى
وِمِينْ قَالَّكْ مِلْكُهُمْ فِ جنَاينْ وِغيطَانْ
حتَى قْصُورِ الزَّنَاته
دَا مِنْ كُتْرْ الطَّمَنْ فِ بْكَانْ(٥٩)
بَانَا وِيَّكْ بِدَاته(٦٠)

يَا عَلاَّمْ تْنَاكْ أسْوَدْ كمَا الْجَازْ
وِكَالْبَرْقْ مِطَلِّى رِكَابَكْ
وِهْنَاكْ بِهَلُوكْ بِالْجَازْ
وِجِيتْنِى مْطَلَّطِلْ شْنَابَكْ

وِتْبَعْتِلى شُورِةْ الْجَازْ
وِتْقُولْ بِنْتْ سَرْحَانْ قَالِتْ
تْبَعْتِلى شُورِةْ الْجَازْ
وِكِلْمِتِى تْبَطَّلُوهَا
عَلْشَانْ أهْرْ بِلاَ جَازْ(٦١)
تِسِيبِ الْبَلَدْ يِمْلُكُوهَا

يَا عَلاَّمْ تْنَاكْ أسْوَدْ كمَا الجَازْ
وِزَىْ الْخَرُوف الْكِبَاشِى
وِكِيفْ مَا يِجُزُّوكْ تِنْجَازْ
وَايْشْ يِعْمِلُوا فِيكْ مَاشِى

الْحَقْ عَلِينَا يَا عَلاَّمْ إِنِّى عَمِلْتَكْ كِبِيرْ
وِتَاهِتْ مِنِّى الْبَصَارَه(٦٢)
إِنْتَ تْخِيلْ مْلاَ عَلَى الْبِيرْ
تِمْلاَ الْقِلاَلْ لِلْعَدَارَى

وَادِيكْ وِدِيتْهُمْ زَادْ وِدَّكْ
بِلاَ شُورْ نَازِلْ تْعَايِبْ
أبُوكْ اتْكَحَتْ قَبْلْ جِدَّكْ
يَا عَلاَّمْ مَالِيكْ نَايِبْ

قُومْ زِعِلْ عَلاَّمْ قَالُّه:
خَلِيفَه مِتِبْقَاشْ مِزْرَاطْ
وِتْرِى كَلاَمْ الشَّمَاتَه(٦٣)
إِنْ كُنْتْ إِنْتَ لِيكْ اقْرَاطْ
أنَا وَحْدِى صَاحِبْ تَلاَتَه

وَانَا لْقِيتْهُمْ نَاسْ مَجَانِينْ
وِعْقُولْهُمْ طَبْقُوهَا
لْهِيتْهُمْ فِ الْبَسَاتِينْ
خُفْتِ الْبَلَدْ يِمْلُكُوهَا

دِى حَرْبُهُمْ سِنْ مِبْرِدْ
وِمَرْكِبُه يِدْ زَانَه
إِنْ شَافْهُمْ اللِّى مِتْمَرِّدْ
يِخْرَسْ وِيِتْقِلْ لِسَانَه

وَانَا رِيتْ يَا خَلِيفَه وِانْتُمْ مَارْتُوشْ
وِحَرْبُهُمْ سِنْدَانِى
مِنْ شَافْهَا رَدْ مِدْرُوشْ
قَضَى زْمَانُه يِهَاتِى

امّا ان كان عَ السّجر ماش سجرك

ولا لكش فيه المقاسم

للغرب خالعين حجرك

لانت ولاحد قاسم

قوم خليفه قال من العلام راح اموت

بملكنا لولد نايل

انذهولى للعبد ياقوت

يروح يشوف عرب الهلايل

(صلّوا ع الـــنّبى ،...، كما زيدوا الـــنّبى صلا ،....،
ياقوت دا كان عبد كدّاب قوى، وكان سيده خليفه يكرهه، وكان عازله ف حته بعيده وميتصوروش، لمّا علم بالأمر، قال للعبيد: إيه ده؟! يعنى سيدى عمره ما بعتلى، قالوله واحنا مالنّا، ايش ورانا(٦٤)، هاتيجى تيجى، ماتجيش انت حر، قال لا أروح. يمشى خطوه يعاود تلاته، يلزوه ياللاّ روح، معاوزش يروح، كاره خليفه، وخليفه كارهه، يما جه قدّام القصر، قالوله خش ياخوى ليتاويك بالـــسيف، دخل، قالّه [خليفه] اتفضّل ارتاح يا ياقوت، قالّه العفو، قالّه عاقـولّك ارتاح جارى، قالّه يا سيدى مقدرش اقعد جارك، قالّه آدى محرمة لامان، واقعد جارى، قعد، بس عيتنفض، قالّه يا ياقوت، قالّه نعم يا سيدى، قالّه فيه ناس اسمهم الهلايل جم ف الجنّاين، بلطوها، وسيدك علاّم عطاهم تسعين ليله، ومضالهم عليها، ايه حلّك؟ قالّه والمطلوب منى إيه؟ قـاله المطلوب منّك اتروح اتجيب الجيزه وعشر المال، قالّه يبقى معاروحش، قالّه ماتروحش؟! ازّاى متروحش؟ قالّه آنا ياقوت! وملقيتش أى عبد دندوف تبعته يجيب الجيزه وعشر المال، برضه أنا ياقوت واروح على شوية عفش اقولّهم ادّونى الجيزه وعشر المال لسيدى خليفه، قالّه [خليفه] اقعد اقعد، انت مستهتر بالكلام؟ قالّه إيه يعنى هلايل جو ف الجنّاين وبلطوها؟! قوم اروحلهم آنا! أيهـا عبد يروحلهم يجيب منهم الجيزه وعشر المال، قالّه طب والـــله يا ياقوت، بالله ما حد هيروح غيرك، وان جبت الجيزه وعشر المال بس، الجاز تبقى حليلتك، وشهبة ادياب تخدها ركوبتك، واعطيك عين الخطيرى(٦٥) ماحد فيها يقاسم، قال ايه؟ عتتكلّم صح؟ قالّه انا قسمت اليمين، حد شريكى ف الجنّاين؟ روح.

يبقى عمك ياقوت فرح، من عباطته قام ع البيت، لقى واحد، جابه، قالّه على الواجهه مترين لفوق، قالّه ايه ده، ليه؟ قالّه انت مالك ومال ليه، علشان الجاز اتخش راكبه، وهى راكبه الجمل، ،مها ضمن يروح ويجيبها، أمال! ماهو كدبه ماليه،، مرته هتقولّه خبر ايه يا ياقوت؟، قالّها لا خبر ولا درايه، جماعه اسمهم الهلايل قال جو ف الجنّاين بلطوها، وسابوا المال كلّه جوّه الجنّاين، سيدى علاّم بعته سيدى خليفه، قوم عطاهم تسعين ليله. طب وانت رايح فين؟ قالّها رايح اجيبهم كلّهم لسيدى خليفه يتصرّف معاهم، قالتله ايوه! انت عاوز اتروح اتجيبهم لسيدك خليفه يتصرّف امعاهم؟ قالت هاتجيب الجزه وعشر المال؟ قالّها يابت الكلب، آنا اروح علشان الجيزه وعشر المال، طب مها أى عبد دندوف كان يروح غيرى، مرته من النسوان الرّواسخ، لاماخذه اللّى هيّه تفهم، فقالتله:

إن تبعتنى يا ياقوت مادام فيهم العبد خليك

العبد جابوه قلب جاحد

توعاش يوم ضرب اسباق

ليه عام بد راع واحد

إن تبعتنى يا ياقوت مادام فيهم العبد خليك

العبد جابوه بقلب جاحد

توعاش يوم ضرب اسباق

للعان بدراع واحد

(يعنى لدلوختها(٦٦)، من يومها، بدراع واحد، ودراعه قاطعه).

إنْ تبَعْتنى يا ياقوتْ مادامْ فيهِم العبْدْ خلّيكْ

دا العَبد زايدْ بلامه(٦٧)

توعَاشْ يومْ ضرَب اسْبَاقْ

للعانْ عيالِه حزانه

(قالّها بقَى انتى يعْنِى عاتدَمرينِى قبْلْ ماروحْ؟، طبْ يمينْ كبيرْ انتى طالْقَه بالتلاتَه، ينطْ أبو العبْدْ على ابو السيّدْ، وهلّبْ على الشَعتانْ(٦٨)، وقالْ على بلَد المحْبوبْ ودينِى. قَامْ منْ بختُه لسوْدْ، أبوزيدْ عمّالْ يلفْ حوالينْ السُورْ، خايفْ لوَلْد زَنَاتَه يهجِمْ ع البيرْ؛ تهجِمْ على جمالْ؛ تهجِمْ على فرسانْ، مينْ هايصيدْهمْ غيره؟ وربطات متربّطَه بالسيوفْ، هيقيمْ عينْه لقِى واحدْ ودنْه كدّ الطّبقْ وجاى، قالْ ابو زيدْ: إيه! العبيدْ أهمْ وصلوا، قَم ابو زيدْ قبْلْ مايتكلّمْ، ياقوتْ هيقولّه إيه: خدْ، خدْ يا عبْد انتْ، قالّه ابو زيدْ نعم، قالّه المالْ ده مالْ مينْ، قالّه يابو خالْتو دا مالْ اربعْ سلاطينْ، وكلْ سلْطانْ ليْه ف المالْ نايبْ، قالّه الملكْ شعلكمْ فينْ؟ ف أنهى خيمَه؟ قالّه العالْيَه سوقْ عليْها، امّالْ انتْ جاى امنه(٦٩) ليْه؟، قالّه بعتوله مكتوبْ، قالّه مينْ بعتكْ بالمكتوبْ، قالّه سيدى خليفَه، قالْ تسمحْ انا اقْراه، قالّه يا عبْد ياشرموطْ، عميتْ لمَا مكتوبْ لاسْيادْ تقْراه عبيدْ الجلاّيبْ، غورْ منْ وشّى، أبو زيدْ عاوزْ يشوفْ ف المكتوبْ إيهْ).

يقولّك ابو زيدْ كانْ صاحبْ حراكاتْ

اللّه يوتّكْ حزامه

خده منّه برك بركاتْ

فهِمْ معْنته وفهِمْ كلامه

(وقالّه خدْ يا خالْ، دا سوادْ فى بياضْ ما نعرفوله، انا اجعَلْ جواه حاجه تتاكلْ، قالّه [ياقوتْ] نيْه انتْ بلّمْ خالصْ، الجوابْ فيْه حاجه تتاكلْ؟! قالّه ايوَه، قالّه غورْ، وساقْ على خيمَة الملكْ، حسنْ رقَب(٧٠) الجوابْ، خافْ، حسنْ خافْ م الجوابْ، جوابْ جايلّه ابنْ كلْبْ، اتنفضْ، ابو زيدْ خافْ لحسنْ يحكُمْله بالجيزه وعُشر المالْ، هيرجعه ابو زيدْ يصعبْ على حسَنْ، قالْ الحق العمليّه، غيّر اللّبسْ ابو زيدْ، ودخلْ يقولْ:

ولاَ عايمَه اللّى ماترسى

ييجى برّها بالسّلامه

تسعَه وتسعينْ كرْسى

وقفوا احترامه لسلامه

قومْ ابوزيدْ شاورْ، حسنْ قعدْ، وجاتْ الخلايقْ كلّها قعدتْ، وهوّ قاعدْ على الكرْسى شعْل ابو زيدْ اللّى جارْ حسنْ. قمْصانْ واقفْ عايزْ يشدّه ويموته، خايفْ لسْياده مأمرولوشْ، ابوزيدْ عارفْ مكْر قمْصانْ، يبقَى ابو زيدْ جه ع الكرْسى التّانى «اللّى زى ده، وقعدْ، حتّةْ عبدْ، تاريْه هوّه راعا(٧١) اكده، قالْ ياخى ياخوى! واقفينْ لحتّةْ عبدْ؟، يقيدْ آبو اللّى جابكمْ، طبْ واللّه طالْعَه معاى ماقولْهمْ غيرْ ياللاّ حتّى الفرانْ(٧٢) هاتوهالى، تعا ياسيدى، ابوزيدْ شاورْ لقمْصانْ، قالّه ياقمْصانْ، نعمْ ياسيدى، قالّه خد ياشيخْ خالكْ غديْه دا جاعْ، غديْه وسط الجنّاينْ، قالّه تعالى، شدّه قمْصانْ، وجه ف جميْزه، جمعْله سلْبه(٧٣)، وعطاه كسْرتينْ وتدْ، وقالّه خدْ لمنْ اجبلْك الغدا، قالّه دانا جاى آخدْ الجزه وعشْر المالْ، قالّه طبْ معميْنقّولكْ ف البْناتْ الحلْوَه، والخيلْ الحلْوه، وعمّالْ ينقّولكْ العبيدْ، وينقّولكْ ف الجمّلاتْ(٧٤)، لكنْ عشيّه عطونى واحدْ، جه قبلْ الغدا، لقيْته هربْ، خدْتْ قتْلْ لما متْ من اسيادى، حلفتْ يمينْ اللّى ييجى للازمْ اقيّده، قالّه لاَ ياعمْ مستْعدْ، ودخلْ جوّه الجنّاينْ، قعدْ يخلّعلّه ف الطّوارى الغليْضه(٧٥)، والنّشاوى(٧٦) اللّى تشرْشخ ف الجلْدْ، عمكْ ياقوتْ بصْ لقى قمْصانْ شايلْ شيلةْ جملْ، قالْ ايْه ده، هيشويْلى غزاله، ولاَ هيشويْلى ناقه ابنْ الكلْب ده؟، إده؟! إيْه الغدا شعْل الـنّاسْ دى، جه [قمْصانْ] كابْبها(٧٧) قدّامه.

قومْ يقولّك قبْلَه ياقوتْ كانْ فرْحانْ

قالْ غريبْ ولاَ تنْهرونى

قُمْصَانْ قَالُه أوْعَى تكُونْ زَعْلاَنْ
أنَا فْ قَتْلِتَكْ آمَرُّونِى

(يَعْنِى دِه مِشْ غَدَا، دَا انْتَ هَتِتْقِتِلْ)

يُقُولَكْ قَبْله ياقوت كَانْ فَرْحَانْ
قَالْ غرِيبْ وَلاَ يَنْهَرُّونِى
قُمْصَانْ قَالُه يَاخَالْ اوْعَى تكُونْ زَعْلاَنْ
أنَا فْ قَتْلِتَكْ آمَرُّونِى

(أنَا زِيَّكْ عَبْدْ، لاَ مُودّى وَلاَ جَايِبْ، فَوَّقُه فوَيْقَه مَلِيحَه)

قَامْ يَاقُوتْ قَالْ ارْفَعْ لِلرَّبْ رَايْتِينْ
ولِلرَّبْ ارْفَعْ تَلاَتَه
لمَا اطَّبْ[٧٨] تُونِسْ انَا بْخِيرْ
ملْعُونْ آبُو الزّنَاتَه

طَبْ انَا طَلَّقْت الْمَرَه، وآخِرْ الـــشّى هتِتْقتِلْ؟ وَلاَ بَاينْ هَاخُدْ حَاجَه، وَلاَ هيِدُّونِى حَاجَه، فَوَّقُه فوَيْقَه مَلِيحَه، عَطَالُه علْقَه مُحتَرمَه بِالضَّرْبْ، وِجه حلُّه وْجَرُّه بِالسّلَبَه، وقَالُه تَعَالَى، قَالُه يَا خَالْ معْرُوفَكْ هَارُدَّهُلَكْ مِيتَى؟ قَالُه مِنيِنْ مَا يْقَابِلْ رَدْ، لَهَا خلْصت المَعَارِيكْ؟ عِنْدَمَا يَقَابِلْ أَبَا رُدَّهُلِى، قَالُه عُمُوماً مِتْشَكّرِينْ، وِدَّاه لاَبُو زِيدْ، لَقِيه حَالْتُه خطْرَه، قَالُه انْتَ مَوِّتُّه، قَالُه مِشِ انْتَ قُولْتِلِى غَدِيَّه غَدْوَه مَلِيحَه؟ قَالُه طَبْ دَا مِيقْدَرْشِ يِرْكَبْ خِيلْ، هَاتُولُو[٧٩] نَاقَه، واصْلُبُوه عَلِيهَا، وارْبُطُوه بِلْحِبَالْ، وْخلُّوا لحصَانْ شُعْلُه. جَابُوا نَاقَه، مَطْطُوه اقْدَهه[٨٠]، وبِالسّلَبْ، وِخدْهَا عَلِيه مِنَّه وِمِنَّه[٨١] ،وقُوِّمِ النَّاقَه، وْقَالُو لَهَا اشْرَخِى الطّرِيقْ اهَهْ[٨٢].

كَانْ قَعْدْ عشْرِينْ يُومْ فْ الْكَلاَمْ دَهَه يَاقُوتْ، خَلِيفَه قَالْ لِلْعَبِيدْ مَا تقُومُوا تفْـــزُّوا تْرُوحُوا تْشُوفُوا يَاقُوتْ جرِيتْ حَاجَه مَعَاه؟ قَالُولُه يَاقُوتْ طَمْعَانْ، وَالـــلّه مَاهِيفُوتْ غِيرِ الْفرَانْ، غُورُوا، قُومْ حَتّى اللّى يَخْدلُه عَبْدَه، يَخْدلُه شُوَيّةْ مَالْ، يَخْدلُه بَكْرَه، دَا خَلِيفَه بِيقُولْ لِلْعَبِيدْ، طلْعُوا الْعَبِيدْ فَرْحَانِينْ بِالْخِيلْ، بَصّوا لِقْيُوا يَا قُوتْ جَاىِ مزَمّقْ.

عَايْقُولُولُه يَاخَالْ قَرّبْ تَعَالْ جَاىْ
وحيَاةْ تِرْبِةْ لاَمَانَهْ
يَا خَالْ قَرّبْ تَعَالْ جَاىْ
علْشَانْ نِقْسِمْ مَعَانَا
قَالُّهُمْ جِسْمِى مَاشَايِلِ الْخلْقَاتْ
وِخِيرِ اسْيَادْكُمْ مَا عَمَانَا

نَخَّخُوا النَّاقَه، بعِيدْ عنَّكْ قَلّعُوه الْخلْقَاتْ، لِقْيُوا جِسْمُه مْفَلّقْ، قَالُولُه هِىَّ الجِيْزَه وَعُشْرِ الْمَالْ دِى؟، قَالْ آدِى الجِيْزَه وعُشْرِ الْمَالْ شُغْلِ النّاسِ اللّى رُحتْلُهُم، قَالُولُه مِتْشَكّرِينْ، رَبطُوه تَاتِى، وِدُّوه عِنْدِ الْقَصْرْ، سبُوهْ، دَخّلُوه عنْدْ خَلِيفَه، سنّدُوهِ الْعَبِيدِ الـلّى وَاقْفَه عْ الدِّيوَانْ، لِقِى يَاقُوتْ ايـه مزَمّقْ، قَال ايه ده؟ همَّا إيـه الـنَّاسْ دِيَه؟ مِشْ بْنَآدْمِينْ[٨٣] !؟ ابْعَتْ علاَّمْ يِجِيبْهَا مْلَهْلبَه، وابْعَتْ يَاقُوتْ يِزِيدْهَا نيـــرَانْ، ايه ده؟طَبْ علاَّمْ قُلْتْ بَهْلُوكْ بِالجَازْ،طَبْ يَاقُوتْ بَهْلُوه بـعُطْرَه؟[٨٤]، وَلاَ زِيدِ الْمَالْ، سَحَبْ سِيفْ هَيْطِيرْ رَقبْتُه، قَالُه حَاسِبْ، أنَا صَاحِبْ اعيَالْ، وهَتَاخُدْ ذَنْبِى، قَالُه أمَّالِ ايْه يَعْنـى يَا يَاقُوتْ؟ طَبْ اقُولَكْ قَبْلِ مَامُوتَكْ، اوْصفْلِى الـلّى رِيتُه، قَالُه يَاسِيدِى مَقْدَرْشِى اوْصفْلَكْ الـلّى رِيتُه فِيهُمْ، قَالُه شُوفْ، يَاتُوصِفِ الـــلّى رِيتُه يَامَوّتَكْ، قَالُه ادِينِى محْرَمَةْ لاَمَانْ، وَانَا اوْصفْلَكْ الــــلّى رِيتُه بِالْكَامِلْ، قَالُه آدى محْرَمَةْ لاَمَانْ، علْشَانْ الْحتّه دِيَه أنَا مْخَوّفْ فِيهَا، طَبْ انَا سَبّيتْ لِلْعَلاَمْ، طَبْ وِانْتَ اللّى جَاىْ جِسْمَكْ اِمْشَرْشَرْ، بَهْلُوكْ؟!
صَلّى عْ النَّبِى ،.....، كَمَانْ زِيدِ النَّبِى صَلاَ ،......

قَالْ يَاسِيدِى سَاعِةْ مَارُحت عَلّى طُولْ
لِقِيتْ مَالْهُمْ مِنِ الرِّيْدْ لِلرِّيدْ[٨٥]
وِمَالْ كتِيرْ وكِفَايَه

وليهمْ خدّامْ وعبيدْ
وناسْ قاعده للرزايه(٨٦)

وناس تشترى وناسْ هتبيعْ
وناس قاعده للتجاره
وعربْ رابطه للفوازيعْ(٨٧)
للفايده منِ الخصاره(٨٨)

(قالّه ايوه، وبعدين؟)

قالّه يا سيدى طبّبتْ لقيتْ عيّل اصغيّرْ يستمى زدانْ(٨٩)
ولدْ عارضه ماتنشاشى
يدوسْ ع القلعْ واللّى فـ ايدُه الزّانْ
اخزامْ منْ كانْ عاصى

وقاضى العربْ يستمى بديرْ
صاحبْ القلمْ والدوايه
ياليه حربه تلمعْ كما سهيرْ(٩٠)
يقولْ للمهزّلْ ورايا

وفيهمْ فارسْ ياسيدى يستمى ذيابْ
فارسْ ولاَ هوشْ موالسْ
فارسْ ولاَ هوشْ كدّابْ
ولاَ يدْ حكّشْ فـ مجالسْ

(قالّه امّالْ يا سيدى، معسّ ملبّسْ بالغضبْ مليانْ، عشرينْ ليله قعدتْهمْ، ليلْ نهارْ معاهمْ، فيهمْ واحدْ اسمه ذيابْ مدحكّشْ).

قالّه سلطانهمْ يستمى حسانْ(٩١)
الله يوتّكْ حزامه
عايبجى لليلْ لليلْ
عالكلْ يمشى كلامه
(قالّه وبعدينْ؟ قالّه والّلى سمّتهملكْ دولْ كلّهمْ يا سيدى، قالّه ايوه، قالّه فـ خنصرْ العبدْ).

نجّادْ منْ كلْ ضيقه
حداه ليلّة الطّينْ
أحسنْ منْ ألفْ ليلْه سعيده

قالّه كلّهمْ دولْ فـ خنصرْ سيدْ العبيدى
دا نجّادْ منْ كلْ ضيقه
حداه ليلّة الطّينْ
احسنْ منْ ألف ليلْة سعيده

وكترْ الكلامْ زى قلّه(٩٢)
وليلكْ نهاركْ تهاتى
انكسْ تحتْ حملّكْ وقلّه(٩٣)
عيبْ الولوله يا زناتى

وكترْ الكلامْ زى قلّه
يابو العروضْ النضيفه
قومْ روسْ حملّكْ وقلّه
بلاشْ وعوعه يا زناتى

(والّله على ما أقولْ وكيلْ. وادينى قولتلكْ عالّلى ريته، لاَ تبعتْ راجلْ، ولاَ تبعتْ حدْ، أيها راجلْ هيروحْ هيتشرشخْ

وِيِيْجِى، قَالُه يَعْنِى بِالــــخَبْطْ كَلاَمَكْ يَا يَاقُوتْ؟ قَالُه يَا سِيْدِى وَاكْتَرْ، الْخُوفْ لَيْكُونْ اكْتَرْ)

قُومْ يِقُولَكْ خَلِيْفَه وِقِفْ عَ الرَّكَابَاتْ
وِنُّوا عَلَى خَرَابِ الْكَرَاسِى
قَالْ طَلاَقَ يَا يَاقُوتْ مَا اعْطِيْهُمْ اقْرَاطْ
مَادَامْ فِيهُمْ الْعَبَدْ رَاسِى

(قَالُه مَادَمُهُمْشْ بَرْضُه اقْرَاطْ، مَهْمَا يِكُونْ كَدّ الــلِّى قُولْتُهْلِى تَانِى، بَرْضُه مَقَعَدْهُمْشْ فـ الْبَلَدْ، وَلاَ ادَّهُمْشِ اقْرَاطْ فِيْهَا).

يِقُولَكْ خَلِيْفَه وِقَفْ عَ الرَّكَابَاتْ
وِنُّوا عَلَى خَرَابِ الْكَرَاسِى
قَالْ طَلاَقَ يَا يَاقُوتْ مَا اعْطِيْهُمْ اقْرَاطْ
مَادَامْ خَمْسِتِى يِلْمُّوا شَاشِى(٩٤)

يِمَا رْجَالْ يِلْهِمْهَا بِالصَّبْرْ
وِتْهُوجْ زَىِ الْمَرَاكِبْ
خَلِيْفَه كَانْ يِشْبِهِ الصَّقْرْ
قَعَدْ لِيلْ وِنْهَارْ رَاكِبْ

(طَبّ [خَلِيْفَه] الْجِنِيْنَه، لِقِى عَبِيْدْ تِقْتِلْ فـ عَبِيْدْ، وِجْمَالْ بَلَطُوا الجَنَايِنْ، صَلُّوا عَ الـنَّبِى ،.....، كَمَانْ زِيْدُوا الـنَّبِى صَلاَ ،.....).

(انْتَهِت الجَنَايِنْ)

قُومْ يِقُولَكْ خَلِيْفَه دَخَلْ فـ أَوَّلْ كُرُومَاتْ
يِلْقَى الْعَنَبْ كُلُّه نَايِم
زَعَقْ قَالْ يَا خَرَابْ لِبْلاَدْ
آمِينْ يَاخَرَابْ الجَنَايِنْ

خَلِيْفَه دَخَلْ فـ تَانِى كُرُومَاتْ
يِلْقَى الْعَنَبْ كُلُّه نَايِم
زَعَقْ قَالْ يَا خَرَابْ لِبْلاَدْ
فِينْ اِسْبَاقْ يِلِمْ الْبَهَايِمْ

(فِينِ اسْبَاقْ وَلَدْ عَمِّى بِيْجِى يِلْم الْبَهَايِمْ دِى كُلِّهَا... طَبّ اسْبَاقْ مِينْ؟! إلاّ وَابُوزِيْدْ هِيْرَاعِى، لِقِى خَلِيْفَه جَاى فـ الْمَشَايَه رَاكِبْ لِحْصَانْ، ابُوزِيْدْ قَاعِدْ هُوَّ وِالْعَبِيْدْ فـ الْمَشَايَه، لِقِى خَلِيْفَة دَخَلْ، وِجَاىْ فـ الْمَشَايَه، وْهُمَّا قُبَالُه، قَالُّه يَادْ يَاقُمْصَانْ، قَالُّه نَعَم يَا سِيْدِى، قَالُّه اللِّى جَاى دَا سِيْدَكْ خَلِيــفَةْ، وَانَا هَاقْعُدْ بْعِيْدْ عَنَّكْ اشْوِيَةْ، هُوَّ هِيِيْجِى يِغْلَطْ، زَىْ مَايِرْدُّكْ رِدُّه، وِالاَّ مَارِدْتُوشْ، وَالــلَّه هَارِدَّكْ بِالــسِّيْفْ، قَالُّه يَاعَمْ بَسْ رُوحْ بَلاَ تِرْدِّنِى، خَلِيْفَه مِينْ وِخِرَه! قَالُّه [ابُو زِيْدْ] ايْوَه، يَعْنِى اتَّبُوا لــرُوحْكُم، خَلِيْفَه جَاىْ يِزُورْكُمْ، جَاى يِجِسْ عَدَدْكُم، قَالُّه بَسْ رُوح انْتَ، رُوحْ بِسَوَادْتَكْ. الاَّ خَلِيْفَه جَاىْ رَاكِبْ، قُومْ قُمْصَانْ مِنْ لُؤْمُه قَالْ لِلْعَبِيْدْ اكْعُوا(٩٥)، بَعْدْ مَا قَاعْدِيْنْ كُوعُوا، طَبْ دِلْوَخْتِ(٩٦) الْحُصَانْ هِيْفُوتْ فُوقْ الــنَّاس؟! خَلِيْفَه قَرَصْ فـ رْكَابُه، عَدَّا مِن فَقَيْه(٩٧)، قُمْصَانْ اتْكَوَعْ، انْتَ يَاخِيْنَا: انْتَ لِحْصَانْ رَاكِبَكْ وَالــــلاَّ انْتَ رَاكْبُه؟ انْتَ يَاشِيْخْ انْتَ، لِحْصَانْ هُوَّه اللِّى رَاكِبْ، وَلاَ انْتَ اللِّى رَاكْبُه؟ هَتِعْدِى مِنْ فَقَيْنَا؟ خَلِيْفَه قَالْ ايْه دِهْ؟؟).

كَلاَمْ الْعَبِيْدْ مُرْ عَلْقَمْ
وِاشْ حَالْ كَلاَمِ السِّيَادَه
كَلاَمِ السِّيَادَه يِكُونْ اكْتَرْ
يِقَعِ الدَّمْ سَاعَةْ الزِّيَادَه



اتعدل خليفه قال:

هتتمطعوا ف بلادنا ليش
روحوا اتمطعوا ف واديكم
انتو زى الغجر تنصبوا خيش
ياك الزمان حاط بيكم

عبيد ما تصينوا أدبكم
عيابكم رجعوها
بيمين اخلى جسسكم(٩٨)
سنه حول ما تنقلوها

قاله اخرص اوعى فينا تكون طمعان
وحط عقلك ف راسك
ما نهف حوان جربان(٩٩)
ما يسد الا فى راسك

قاله خليفه يا عبد يعنى انت موهوم
وكام زيك عبيده
يا عبد ما تفز وتقوم
راح فين الكلب سيدك

قاله ولد الشريفه مالك بيه
هتمشوا تلاته تلاته
دانا ان جاك سيدى ما خليه
أنا قدركم يازناته

ويوم ما جبالك من الشرق
يالاف لعيمه النضيفه
ضربنا القرعه مع بعض
انا قرعتك يا خليفه

(طب دا ابو زيد خاف لحسن العبد ميعرفش يرد عليه، ويعجز ف الرد، شاور لقمصان، قعد، ابو زيد بقى ف وشه)

قاله عاتسطل(١٠٠) ع السجر مالك بيه
دانا ها قلعه من نساره
علشان ولد اختى اللى انضرب فيه
جايلك على وخذ تاره

(خليفه بص لقى عبد قام، وعبد قعد)

قال يعنى عبده مجانين
ومن وطنهم جو وساحوا
عما تلاهوا السلاطين
اسيادكو فين راحوا

قاله اخرص ياكلب دانا سيد مش عبد
دانا المعفرت بطبعه
يا حربته تفتت الكبد
يوم ما تضيق الوسيعه

خليفه انا مش عبد للمخاليق
معبدش الا لسيدى
افرط كربها لما تضيق

يُوم الْغَضَبْ يُومْ عِيدِى

يَا خَلِيفَه تُونِسْ مَاشْ بَلَدَكْ
يَا خَزْنَةْ دَهَبْ جُوَّه بِيْتَكْ
يَا خَلِيفَه تُونِس كِيفْ مَرَتَكْ
كَرْهَاكْ قَالِتْلَكْ بَرِيْتَكْ(١٠١)

وِعلاَمْ عطَانَا وِرَوَّحْ
يَابُو لِعْمِيمَه نَضِيفَه
وِانْ كَانْ كلاَمْ وِاطَوَّحْ
ادِينَا وَادِيكْ يَاخَلِيفَه

قَالْ يَابُو زِيْدْ اَنَا اعْرِفْتُكُمْ جِتُونِى فُوقْ جُهْمْ وِقْيُودْ
وِعرْبَانْ مَا رِينَا كفِيكُمْ(١٠٢)
وِانْ كَانْ عَقْلُكُمْ زَالْ لِقْيُودْ
سِيفِى بِرُوسْتَانْ لِيكُمْ(١٠٣)

بَسْ اَنَاعَارِفْ يَابُو زِيْدْ لِيكْ زَمَنْ عَ الْغَرْبْ تِدْخَلْ(١٠٤)
وِخبِزْتَكْ نِعْرِفُوهَا
يَا خِلْقَة الْكَلْب يَا اكْحَلْ
يُومْ جَابْتَكْ زَعَطُوهَا

لاَنْتَ عَبْدْ بِعْيُونْ غِلْضَانْ
وِكلاَمُه جِه فُوقْ الْكِبْدَه هرَاهَا
لَهُوَّا انْتَ اخُونَا ابْنِ مْهْرَانْ
مِنِ الْجَارْيَه اللّى اشْتَرَاهَا

(ابُوى اشْتَرَى جَارْيَه وِاجَّوزْهَا، جَابْتَكْ انْتَ؟! زَىْ مَا جَابِتْ مُهْرَانْ، اتْقَسِّمِ امْعَانَا؟!) .

وِعَرَبْ ارْحِلُوا مِنْ بَلَدْنَا
وِكلْتُوا الزَّعَفْ فِى جَرِيْدَه
مِلْعُونْ اَبُو اللّى يِسِيبْ خَصْمُه
يِبقَى فْ بِلاَدُه وِيْكِيدُه

(بَلَدْنَا وْجَاىِ تْكِيدْنِى؟!) .

أَمَّا انْ كُنْتْ طَمْعَانْ يَابُو زِيْدْ فِلَسْجَارْ، لَسْجَارْ حِلْوَه وِمُرَّه
وِمْعَاكْ اَهَدّ الطّنَايِبْ
وِانْ كُنْتْ مِنْ بَطْنْ حُرَّه
تِجِيشْ لِلْمَنِيَّه سبَايِبْ(١٠٥)

وِلسْجَارْ يَابُو زِيْدْ حِلْوَه وِمُرَّه
وِمْعَاكْ اَهَدّ الطّنَايِبْ
وِانْ كُنْتْ مِنْ بَطْنْ حُرَّه
تِجِيشْ لِلْمَنّيه سبَايِبْ

اَبُو زِيْدْ قَالُه اخْرَصْ:

كلاَمَكْ يَا خَلِيفَه عِنْدِى مَالِهْشْ لَدَه(١٠٦)
اقُولْ قُولْ مِنْ شَرْحْ بَالِى(١٠٧)
اللّه يِحْرِقْ مَهْرَانْ وِجدُّه
اصْلِ السَّجَرْ لِلْهِلاَلِى

كلاَمكْ يَا خَليْفَه مَالهش لَدَه
اقولْ قَولْ منْ شرَحْ بَالِى
ومَهْرَانْ محْرُوقْ جدُهْ
اَصْلِ السّجَرْ للْهلاَلِى

وتلْت السّجَرْ للْعَلاَمْ
يَابُو لعمْيمَه نَضيفَه
تلْت السّجَرْ للْعلاَمْ
سَابُوهلْنَا يَاخلَيْفَه

وتلْتَاىْ بَرْضُه هَنَخْدُوه(١٠٨)
وليْلَكْ نَهارَكْ تهَاتى
غَصْبِ بطيْبَه هَنَخْدُوه
بضَرْبِ الْقَنَا يَا زنَاتِى

وعلاَمْ عَطَانَا وروّحْ
يَابُو لعمْيمَه نَضيفَه
انْ كَانْ كلاَمْ واطَوَّحْ(١٠٩)
اَدينَا وَاديكْ يَا خلَيْفَه

(قُوم خلَيْفَه لقى الْيَدْ تقلت، والـرَدْ كدّ الـرَدْ، وزَايدْ مَرّتينْ، قَال: اَبُو زيدْ بينَا للْقَلْبْ نصْفيْه، بسْ كدبْ، كلاَمْ مشْ هُوّ).

يَابُو زيدْ بينَا عَادْ للْقَلْب نصفيْه
وَلاَ تْقُولْ علاَمْ حمَانى
انَا جَاىْ حَالفْ دمّكْ لَصفيْه
مَا فَضلْشِ الاَ اللّحَامِى(١١٠)

ومَا فَضَلْ الاّ لَحمَكْ(١١١)
وتَاكلكْ طيُور الْغرَايِبْ
يُومْ جَابتَك الآهْرَه امّكْ
يَا كلْبْ ربّوكْ غرَايبْ(١١٢)

والْكلاَمْ ده يَابُو زيدْ عَرَيْكُمْ(١١٣)
وانْتُو منَ اهْلِ الْكُرُومَه
لقيُوكْ اسوَدْ عَرَيْكُمْ
ابُوكْ هَرَبْ رَاحْ جبَلِ الْكُرُومَه(١١٤)

ابُوكْ رَاحْ جبَلِ الْكَرمَكْ(١١٥)
وَانَا سبْعْ مَانَا تَلاَته
يُومْ جَابتَك الآهْرَه امّكْ
منْ عبْدْ زَانى فَلاَتى

(يبْقَى خلَيْفَه عطَاهمْ لاَبُو زيْدْ، أَحسَنْ منِ الجَنَايِنْ كلّهَا).

ابُو زيدْ قَالّه يَا كلْبْ لاَمَا اوَرّيكْ
وتطْرى كلاَم الشّهَاوى
لَخلّى الْعفَاريتْ تطيْرْ بيكْ
بيْن السّمَا والأرَاضِى

ومعَاكْ يَا كلْبْ مصَفّاشْ
ولاَ عُمْرى اقْبَلْ طوَالى(١١٦)
قَبْله اللّيَالى منصَفّاشْ
استَعْجلْ وجَالَكْ طوَالى(١١٧)

يَا كَلْبْ وِمْعَاكْ مَصْفَاشْ
وَلاَ عُمْرِى اقْبَلْ طَيَابِى(١١٨)
قبْلَه اللّيَالى مْتَصَفّاشْ
اسْتَعْجَلْ وِجَالَكْ طَيَابى(١١٩)

اسْتَعْجَلْ وِجَالَكْ نَسْمَى
ونِسْرِ الْمَنيَه خُوَالى
لاَ شْرَافْ يِبْقُوا نَسْمَى(١٢٠)
وَانَا اقُولْهُمْ يَاخْوَالى

وِغَدَرْتُهُمْ فِى صَلّتْهُمْ(١٢١)
وِفِيهُمْ طَلّقَت الْوَقُودِى
يَالْوِجَاعْ مِنّك صَلّتْهُمْ(١٢٢)
يَا ابْنِ الزّنَا يَا يَهُودِى

حَرّكِ الْمَنْطقَه كَلّمَه زْهِيرْ(١٢٣)
أَلْفِينْ نَعَمْ يَا سَلاَمَه

قَالّه كَتّفْ خَلِيفَه اكْتَافْ نِيرْ(١٢٤)
بِيْنِ السّمَا وِالأَرَاضِى

خَلِيفَه حَقّقْ بِيْنِ الجِنْ وِعْنِيه
مَادِدْ عِيْنْ لِلّى يِسَافِرْ
خَلِيفَه قَالِ الْعَفُو يَا بَاشْ(١٢٥)
يَاوَلَدْ حَضْرَه الشّرِيفَه
يَابو زِيْدْ حَوِشْ جِنّكْ عَنِ النّاسْ
لِسْلاَمْ سَجَرَه ضَعِيفَه(١٢٦)

(صَلّوا عَ النّبِى)

قَالّه [ابو زيْدْ] وَاللّه يا كَلْبْ إنْ مَا قُولْتِلّى علّى غَدْرِةْ لاَشْرَافْ كيفْ، وِايْه اللّى وَدّاكْ، وِعَشَانْ إيْه، وِاللّى جمعكْ عَلَيْهُمْ إيْه، وِسَبَبْ رُوحَتَكْ(١٢٧) إيْه، لَخَلّى كُلْ جِنْ يَاخُدْ رُبْعْ فِيكْ، وِيْطِيرْ فِ الجَوْ، وَاللّه علّى مَا أَقُولْ وَكِيلْ).

[بعد ذلك يقص خليفه حكايته مع الأشراف والتى تبدأ بقصة الأمير عزيز الدين].

الهوامش

(١) دبيب: الدبيب، هو الثعبان. ويُقال داب، ودابى، ومنه أيضاً العقرب، والدفين... إلخ.وهادى: آلام مبرحة.

(٢) أهادى: فهذه، هى هذه، فهذه هى.

(٣) وهادى: وهاجيج، آلام.

(٤) أهادى: عهودى، جمع أهد، أى عهد.

(٥) مدورية: مديرية (= محافظة)، لعلنا نلاحظ تمسك الراوى بالتقسيم الإدارى السابق لمصر.

(٦) حراج: اقتربْ، تعالَ.

(٧) حدانا: لدينا؛ عندنا؛ قِبَلنا.

(٨) لفينا: اعطنا.

(٩) صِفتْ: رأيت، رقبت.

(١٠) مقبته: ظهره.

(١١) علية: علو؛ ارتفاع.

(١٢) لبانه: هيكله.

(١٣) بكانه: مكانه.

(١٤) حاشه تشالى: الحاشة؛ قلوع السفينة الكبيرة.

تشالى: تُحمل على الأكتاف.

(١٥) طياب: رياح شديدة.

(١٦) اللفايف: أقمشة قلوع السفينة.

(١٧) مريه: إحدى مدن الغرب.

(١٨) بحر جارى: بحر عميق، متلاطم الأمواج.

ضهر جارى: حصان قوى وسريع.

(١٩) هالبت: لابد، بالتأكيد.

(٢٠) مسترجيينه: ينتظرونه، يطلبونه، يتمدونه بشوق.

(٢١) نساره: جذوره.

(٢٢) رخوه: أطلقوه.

(٢٣) الملاقى: المزارع، الجناين الفسيحة.

(٢٤) ورخوه: ورا اخوه؛ وراء أخيه.

(٢٥) يدعبس: يبحث، يفتش.

ملاقى: ما لاقى؛ لم يلق؛ لم يجد.

(٢٦) سبَّاق: يظهر قبل أوانه، أو قبل موسم حصاده.

(٢٧) بلطوا: خرَّبوا، قلبوها رأساً على عقب.

(٢٨) يهاتى: يهتش؛ يخترف؛ يهذى.

(٢٩) التيتل: حيوان الخرتيت.

(٣٠) السداقه: الصدق.

(٣١) يما: عندما، لما، حينما.

(٣٢) غفاليق: الظروف الصعبة، الأيام السوداء.

(٣٣) يهردموا: يهدمون.

(٣٤) نهرها: أنهر فيها؛ حاكمها.

(٣٥) نهرها: أنهارها.

(٣٦) ولا: بمعنى كيف، هل، هل يعقل.

(٣٧) يهجه: ينهره، يطرده بعنف.

(٣٨) نتروله: نقف له احتراماً وتبجيلاً.

(٣٩) اللى: إذا.

(٤٠) الحديد: (الحديت)، الحديث، الكلام.

(٤١) يراعى: ينظر.

(٤٢) ما هيَّانى: أنا بعينه، ها أنا ذا.

(٤٣) ريته: رأيته، تحققت منه.

(٤٤) رخيته: أبعدته.

(٤٥) غصبين: رغم أنف، غصباً عن.

الزغابة: قبيلة خليفة، ومنها دياب ابن غانم، وهى القبيلة المضادة لبنى هلال، كما هو واضح من الرواية، ومن انحيازات الجمهور.

(٤٦) حلات: حيل، جمع حيلة.

(٤٧) دراها: ظهرها، ظلها.

(٤٨) ياما ولد دعكت وراها: كم من الرجال حاولوا استمالتها، وطلبوا رضاءها.

(٤٩) شكّيرك: شكرك.

(٥٠) كريان: مستعجل، يتعجل أمره.

(٥١) أمدها: أخذ منها وعداً؛ أى عهداً.

(٥٢) دلت: أنزلت.

وراحت بيساه: أخذت تقبله.

(٥٣) المدلّع: نوع من الطرابيش.

(٥٤) هدّه، ومدّه، وبلاد تسمى الطوايل: أسماء لبلاد الغرب ترد فى الرواية المصرية للسيرة الهلالية.

(٥٥) لمرايه: المرآة.

(٥٦) يراعيله: ينظر إليه.

(٥٧) سقلوا عليك: لعبوا عليك، ضحكوا عليك، خدعوك.

(٥٨) توالس: تتواطأ؛ تفرط.

(٥٩) بكان: مكان، ميدان، منطقة، بلد.

(٦٠) بانا ورتك بناته: أى بنى، وزاد بناءه قوة وإحكاماً.

(٦١) بلا جاز: بلا زوج.

(٦٢) البصاره: الحكمة، البصيرة، العقل، بعد النظر.

(٦٣) تترى: تتناول، تستخدم.

(٦٤) إيش ورّانا: ما أدرانا.

(٦٥) عين الخطيرى: أرض زراعية تبلغ مساحتها ألف فدان، لها شهرة كبيرة فى السيرة.

(٦٦) لدلوختها: لدلوقت؛ حتى هذا الوقت، حتى الآن، منذئذٍ.

(٦٧) زايد بلامه: يشتاط غضباً وقسوة.

(٦٨) الشعتان: اسم من أسماء الحصان، ومن الأسماء الأخرى: حمرة، غول، فرس، شهبة.

(٦٩) إهنه: هنا.

(٧٠) رقب: رأى.

(٧١) راعا: نظر.

(٧٢) الفران: الفئران.

(٧٣) سلبه: حبل سميك.

(٧٤) الجملات: الجمال، الإبل.

(٧٥) الغليضه: الغليظة، الضخمة.

(٧٦) النشاوى: جمع نشو، وهو العصا اللينة المرونة، التى تلسع الجسد، وتترك أثراً واضحاً عليه.

(٧٧) كابِبها: كبّ (دلق)، رمى، صبّ.

(٧٨) لما اطب تونس: عندما أصل إلى تونس.

(٧٩) هاتولو: هاتوا له.

(٨٠) مطوطوه اقدمه: ألقوه هكذا.

(٨١) منّه ومنّه: من هنا، ومن هنا، أو من هذه الناحية، ومن هذه الناحية.

(٨٢) أهه: هوذا، من هنا، هكذا، هذا هو.

(٨٣) بنآدمين: بنو آدم.

(٨٤) عطره: إحدى جاريات بنى هلال.

(٨٥) من الريد للريد: من الجبل إلى الجبل، حسب ما ورد بمجمع الأمثال للميدانى. أما المعنى عند الراوى، فهو: آخر ما تطوله العين شرقاً وغرباً وجنوباً وشمالاً.

(٨٦) للرزاية: للمشاكل، للمضايقات.

(٨٧) للفوازيع: للحروب الكبيرة.

(٨٨) الخصارة: الخساره.

(٨٩) يستمى زدان: يُسمى زيدان.

(٩٠) كما سهير: مثل النجوم المضيئة فى السماء.

(٩١) يستمى حسان: اسمه حسن.

(٩٢) قِلّه: قليله.

(٩٣) انكس تحت حملك وقله: قِلّه هنا بمعنى شيله؛ احمله.

(٩٤) خمستى: يدى.

(٩٥) اكموا: اتكلوا.

(٩٦) دلوخت: دلوقت؛ الآن.

(٩٧) من فقيه: من فوقه، أعلاه.

(٩٨) جسسكم: جثثكم، أجسادكم.

(٩٩) حِوانْ: حيوان.

(١٠٠) عاتسعل: تسعل، تسأل.

(١٠١) بريتك: تبرأت منك، طلقتك.

(١٠٢) كيفكم: مثيلكم.

(١٠٣) بروستان: حديد صلب.

(١٠٤) تدخل: تتوغل، تتسلل.

(١٠٥) سبايب: أسباب.

(١٠٦) مالهش لدّه: ليس له قبول عندى.

(١٠٧) اقول قول من شرح بالى: أقول قولاً من نظمى.

(١٠٨) وتلتاى: والثلثان.

(١٠٩) اطّوّح: ألغى، انتهى شأنه وأثره.

(١٠٩) اللحامى: اللحم.

(١١٠) لَحُمَك: لحومك.

(١١٢) ريُوك غرايب: يقصد بالغرايب، الملك فاضل الزحلان، الذى رباه، وحمى أمه خضره، بعد أن طردها زوجها (رزق ابن نايل)، وقبيلته، إثر اتهامها فى نسب مولودها، ومضت فى رحلة شاقة مع وليدها، وخادمتها سعيدة ووليدها (أبو القمصان)، حتى وصلوا جميعاً إلى أرض الزحالين.

(١١٣) عريكم: عارّ بكم.

(١١٤) أبوك هرب راح جبل الكرومه: بعد رحيل خضرة وابو زيد وسعيده وابو القمصان، فشل رزق ابن نايل فى العثور عليهم، وقد أحس بذنب شديد، وعندما اشتد عليه الحزن، قرر الرحيل إلى عزلة بعيدة، برفقة ابنته (شيحة)، فى مكان يسمى بـ (جبل الكرومة).

(١١٥) جبل الكرمك: جبل الكرومة.

(١١٦) ولا عمرى أقبل طوالى: لا أقبل ذلك أبداً.

(١١٧) استعجل وجالك طوالى: أتى إليك على الفور.

(١١٨) ولا عمرى أقبل طيابى: لا أقبل طيبتى وصداقتى معك.

(١١٩) استعجل وجالك طيابى: أتت إليك رياح الانتقام.

(١٢٠) جالك نسمى: أتت إليك نسائمى.

يبقوا نسمى: هم ناس امى؛ أهل الأم.

(١٢١) فى صلتهم: فى صلاتهم.

(١٢٢) يالوجاع منك صلتهم: أى أوجاع الاصطلاء بالنار التى أحرقتهم بها.

(١٢٣) المنطقة: إناء أو شىء سحرى يُسخَّر به الجان.

(١٢٤) نيرٌ: نار.

(١٢٥) ياباش: يا باشا.

(١٢٦) لسلام سجره ضعيفه: الإسلام شجره ضعيفه.

(١٢٧) روحتك: ذهابك.





عن فنّ الحداء في قنا

أحمد محمد حسن

■ يُسمَّى فن الحداء فى محافظة قنا «الحِداو والحدْيَة»، وهى كلماتٌ - كما نلحظ - قريبة من الأصل الفصيح للكلمة.

كما يُوصف الحادى بأنه «يلاَّبى»، وذلك لترديده كلمة (يا لُويولى ى ى ى ى) باعتبارها لازمة صوتية أساسية مُصاحبة للحداء يمتد فيها حرف الياء الأخير مدات عديدة.

ولا يقتصر هذا المد على كلمة (يا لويولى) فقط، بل يُعمَّم على قوافى الأبيات الشعرية بالحداء ليصبح هذا المد غرضاً أساساً.

■ وهذا الحداء وبسماته المذكورة يؤديه الحادى الفَرْد كالحرَّاث، والجمَّال والعوَّاد، ولذا نرى هنا تسميته بالحداء المنفرد - إفراداً له بالدراسة عن الحداء المسمى بأغانى العمل، والذى يؤديه عمال البناء، الحمالون وغيرهم والذى ينتفى فيه مدُّ القافية ليحل محله ترديد العاملين للمقطع الأخير أو الكلمة الأخيرة من جملة الحادى، وذلك لطبيعة هذه الأعمال التى تتطلب سرعة الأداء كما هو معروف.

■ كان من الضرورى ذكر الملحوظة السابقة المشيرة إلى العلاقة بين سرعة أو بطء أداء العمل، وبين سمات الحداء المناسب له، لما لهذه العلاقة من أهمية فى هذه الدراسة.

■ أشرنا من قبل إلى أنه فى الحداء المنفرد، يمد الحادى قافية البيت الشعرى مدات عديدة، وخصوصاً إذا كانت القافية حرفاً متحركاً (ياء غالباً) كما سنلحظ من النماذج الواردة بعد.

أما إذا كانت القافية حرفاً ساكناً فإن الحادى يعمد إلى تحريك هذا الحرف بتشكيله بالكَسْرة ليُولّد منه حرف ياء يستطيع بتكراره الحصول على المد المنشود والذى يمثل غرضاً وسمةً أساسيين لِهذا الحداء.

■ ويوضح ما سبق النموذج التالى من حداء الحرّات:

يا شمش غِيبى يا مراكب حلّى

ما بقينا فى العصور والضلى

يا غريب روّح بلادك

غابت الشماشى والضلى

فكلمة الضلّىَ هى كلمة الضلّ، وقد زيدت بالياء للحصول على المد وليس للحصول على القافية اليائية - التى حددتها كلمة حلى - كما قد يتبادر إلى الذهن، ويؤكد هذا الرأى النموذج التالى من حداء الجمّال:

طلّت البيّضا من الطّيقانىِ

قالت حبيبى لِيْه زمان ما جاَنِى

فـ (الطّيقانى) هى الطيقان (جمع طاقة وهى كُوّة بالبيت مُطلة على الشارع) وهذه الكلمة سبقت إلى الورود بنهاية السطر الأول، وتم مد حرف النون بها آلياً نُشداناً للمد فى الأساس، وقبل ورود السطر الثانى إلى الذاكرة ومعرفة تركيبته وبالتالى قافيته.

■ ولعل مردّ حرص الحادى على وجود المد بحدائه، ليس لغرض اللازمة الصوتية المرافقة باعتبارها سمة مميزة محببة فقط، بل لحاجةٍ نفسية تفرضها طبيعة العمل الشاق الذى يعتمد على الوسائل والآلات البدائية، ولذلك فهو يتطلب وقتاً وصبراً طويلين؛ لأنه يقوم على عاملىّ البطء والرتابة كسقى الأرض بالعود مثلاً، أو طول المسافة كأعمال النقل بالجمال.

فلَطبيعة هذا العمل أصبح مِن ضرورات التّوأوم معه والقدرة على إنجازه أن تمتد قافية السطرِ الشعرى لِتكون بطيئةً متراخية لتناسب أداء العمل من جهة، ولتستهلك وقت العمل المُمْتد وإملاله، وتخفف الإحساس بثقل هذا الوقت الطويل وسأمته.

■ لعل استعراضاً لنماذج مُمثّلة للحداء الفردى فى محافظة قنا يؤكد ما سبق من آراء ويعبر عن سمات هذا الفن الممثلة فى:

١ - ارتباط الحداء بنوعية وأداة العمل.

٢ - الشكوى من مشقة العمل والرغبة فى الراحة.

٣ - الحرص على مد حرف القافية كما أشرنا.

٤ ـ كما يلتقى هذا الفن فى أغراضه بالموروث الشفاهى فى أغراضه المختلفة كالإيمان بالله، والعشق والحكمة والحزن والسخرية...

ونعرض فيما يلى لنماذج من حداء: الحرّاث ـ الجمّال ـ العوّاد ـ السوّاقى.

من حداء الحرّات:

(١) يا نَخْل مكّه يا طويل يا عالى
يااللى جَريدك فى الهوى ميّالى (ميّال)
عيِنوا معاياَ يا حسبْتى (يا محاسيبى) يا رجالى
عيِنوا معايا يوم جوَاز الغالى

(٢) أنا وحدّانى بامدح الوحدانى (الواحد)
أوّل حِدايا بامدح الوحدانى
يارافِع السما خيِّمة بلا عِمدانى (عمدان)
تّانى حدايا بامدحك يازَينى (يازَيْن)
يااللى الحَجَر انْشَقْ لك نصيِنى (نُصّين)

(٣) ياشمش غيبى يامراكب حلى
مابقينا فى العصُور (وقت العصر) والضلى
يا غريب روّح بلادك
غابت الشماشى (الشموس) والضلى

● من حداء الجمّال:

■ استُخدمت الجمال قديماً فى نقل البضائع والأمتعة وغيرها من الأشياء حتى أنها كانت تستخدم لنقل السِّباخ من الجبال، والسباخ الذى كان ينقل من الجبال لتسميد الأرض هو مادة الطَفْلة.

ومن أمثلة حداء الجمّال:

(١) صاَحِب القَويّة بدّر الشّرْواتى
صاحب الهَزيلة يقول هِنا حنباتى

(٢) بلّيتنا يا عمْ فى الليالى
داحنا مشيناها عُقْبَة وسيّارى

(٣) طلّت البيّضامِن الطّيقانى

قالت حبيبى لِيْه زمان ماجانى

■ فى النموذج الأول يشير الحادى إلى أن صاحب الناقة القوية أنهى تجارتة مبكراً، بينما الناقة الهزيلة ـ لهزالها وضعفها ـ لا تساعد صاحبها على إنجاز تجارته، وتضطره إلى المبيت خارج بيته.

وفى النموذج الثانى يشكو الحادى من ابتلائه بالسفر الطويل ليلاً ونهاراً والذى يقطع فيه الطريق بين عقبات وأرضٍ يسهل السير فيها. وفى النموذج الثالث إشارة إلى أن الغياب الطويل بهذه الأعمال يجعل الأهل والأحباء فى قلق.

● من حداء العوّاد:

■ العواد هو الفلاح الذى ينقل الماء من قناة الرى إلى أرضه مستخدماً العود، والعود رافعة بدائية بطرفها قُفّة مُعبأة بالطين ويزود جدار هذه القفة بالطين لتعمل ثقلاً، وبالطرف الآخر للعود دلو ينقل به الماء إلى الأرض، ومن أمثلة حداء العوّاد:

(١) عِنَبِكْ يا بتّ توّى (توّا) مِتبّتْ يا بُوى

خليك بعيد على يا ولِيد عمّى

دا انا جَرْحى مِدَمّى (دامِى) يا بوى

(٢) خاطرى فى نومة تحت الدُومة

(٣) على مَرْتْ (زوجة) العواد ياناس

على مرت العواد

دايماً شايلة التراب

ـ والسطر الأخير إشارة إلى معاونة زوجة العواد لِزوجها فى (تَلْبيس) أو لَصْق الطين على جدار قفة الطين، حيث إن هذا الطين دائماً يجف ويتساقط.

● من حداء السّواقى:

■ الفلاح الذى يقود الثور الذى يدير ترس الساقية لتملأ القواديس بالماء وتسقى الأرض ـ لهذا الفلاح حداؤه الذى تمثله النماذج التالية:

(١) يا شَعْر عَاليَاً يا ما صَبْ فى العَجينى (العجين)
دا انا من كُتْر دَلالها غرقان فى الدّهينى (الدّهْن)

(٢) يا حِجل (يا خُلخال) عاليا يا محيّر الوزّانى (الوزّان)
حير الصّايغ مع القبّانى

(٣) تِتغمّرى يَاكْ تِجعلينى أَغْبَاكى
يا امّ الملاية محيّره الحبّاكى (الحبّاك)

(٤) ما تِجعلوش الزّين فى البيّاضى (البيّاض)
دَا الزين طَبعيّة وحُسن أيادى

(٥) فَايت علينا بالعَبَاية نجعلَهُ هوّارى
أتارِيه سقّا وملّاى جُرَارى (جُرارْ)

فى النموذج الأول وصف لشعر الحبيبة الطويل المسترسل، لدرجة أنه فى أثناء قيامها بعجن الدقيق يسقط هذا الشعر فى العجين ويشتبك به. وهذه الحبيبة ذات دلال طاغ أفقد العاشق تماسكه وإرادته.

وفى النموذج الثانى يصف العاشق حجْل (خُلخال) المحبوبة الذى لا مثيل له فى ثقل الوزن، ولا فى دقة الصنعة وجمال الشكل لدرجة عجز الصائغ عن صنع مثيله، وعجز الوزان والقبانى عن وزنه لثقل وزنه.

فى النموذج الثالث مداعبة للمحبوبة التى تبالغ فى التخفى تحت ملاءتها اللف ظناً منها أنها بذلك التخفى تضلل العاشق عنها، بينما هو يعرفها بحبكة الملاءة والتفافها على جسدها بشكل متقن يعجز عنه الحباك.

فى النموذج الرابع نصيحة بألا يظن أحد أن الحسن فى بياض اللون، بل الحسن حسن الطبع والكرم.

وفى النموذج الخامس سخرية ممن يحاول أن يخدع الناس عن وضاعته.



خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٣)

محمد عبد الواحد محمد

فى المقال السابق عرضنا من تراث الهاوسا حكاية «الخاتم العجيب»؛ ذلك الخاتم الذى يمكّن من يمتلكه من أن يصبح ملكًا على المدينة التى تأتى إليه طائعة. ويشير تريميرن صاحب كتاب «خرافات الهاوسا وعاداتهم» إلى أن بهذه الحكاية أثرًا واضحًا من حكاية «علاء الدين صاحب المصباح السحرى» التى وردت فى ألف ليلة وليلة. كذلك نجد من الحكايات الأخرى التى تأثرت ببعض ماجاء فى هذه الليالى حكاية «الصبى الذى أبى المشى»، وقد تأثرت - كما يقرر تريميرن - بحكاية «عجوز البحر»، وهى من الشخصيات التى صادفها السندباد البحرى فى أثناء رحلاته؛ لقد استحث هذا العجوز سندباد على أن يحمله فوق كتفيه، وما أن فعل، حتى لف العجوز رجليه حول رقبته بحيث لا يستطيع سندباد إلقاءه من فوق كتفيه، وبذلك يظل أسيرًا له. ولكن سندباد يسكر العجوز أخيرًا فيفقد وعيه، ومن ثم ينزله من فوق كتفيه ثم يقتله. فماذا تقول حكاية «الصبى الذى أبى المشى» عند الهاوسا؟

تروى الحكاية أن امرأة عاقرًا تمنت على الله أن يرزقها غلامًا تقر به عينها حتى لو كان أعرج أو مجذوبًا، فاستجاب الله لأمنيتها، وكان أن حملت ثم رزقت بولد أسمته (القملة الصغيرة). ومضت الأيام والولد ينمو، لكنه كان يأبى أن يترك ظهر أمه ويمشى على رجليه.

وحين ضاقت بالأمر راحت لساحر تطلب منه تعويذة تجبر ابنها على المشى. فطلب منها أن تشترى عنزة وتذهب بها إلى أعماق الغابة وتنحرها هناك، ثم تطلب من ابنها أن ينزل عن ظهرها حتى تتمكن من جلب حطب ووقود لتطهو له لحم العنزة، وبذلك تتمكن من التخلص منه. ونفذت الأم تعليمات الساحر، ونزل الابن فعلاً من فوق ظهر أمه، فولت الأم هاربة.

وحالما اختفت الأم أقبل ضبع على الولد وطلب منه أن يطعمه مما معه من لحم. فوافق الصبي بشرط أن يحمله الضبع فوق ظهره. وارتقى الصبي ظهر الضبع، الذي ما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبي أن يترجل ويترك ظهره لأنه يريد الانصراف. وهنا قال الصبي «لن أفعل ذلك إلا إذا رددت على اللحم الذي أكلته». وبذلك اضطر الضبع أن يحمل الولد ويمضي به. وظل على هذه الحال عشرة أيام حتى ضاق به، فذهب إلى الساحر يستشيره، فوصف له ما وصفه للأم من قبل. وتمكن الضبع فعلاً من التخلص من الصبي وفر هارباً. لكنه ما كاد يمضي قليلاً حتى ارتد إلى المكان نفسه حيث ترك لحم العنزة مع الصبي، وتسلق شجرة، وصنع خطافاً طويلاً أخذ يسحب به بعضاً من قطع اللحم ليلتهمه، ثم تجرأ وهبط من فوق الشجرة ليأخذ بقايا اللحم، فرآه الصبي فجذبه نحوه، لكنه تخلص من قبضته وفر هارباً.

لم يمض وقت طويل حتى جاء عنكب وطلب من الصبي أن يعطيه شيئاً من هذا اللحم. لكن الصبي اشترط عليه أن يحمله فوق ظهره مقابل ما يأخذه من لحم. وفعلاً حمله فوق ظهره وأخذ يتناول اللحم، وما أن انتهى من الطعام حتى طلب من الصبي أن ينزل من فوق ظهره فأبى، فما كان من العنكب إلا أن حمل الصبي إلى بيت أنثاه، وهناك طلب منها أن تأتي بعصا وتضرب هذا الصبي، فلما حاولت أن تفعل راغ منها الصبي فهوت العصى على العنكب نفسه، فولت الأنثى هاربة. أما الصبي فقد نزل من فوق ظهر العنكب ومضى ليلقى بنفسه في الماء. فمن قديم كان الصبي من سكان الماء، وهكذا عاد إلى موطنه؛ فعجوز البحر في السندباد - كما يرى تريميرن - هو صبي البحر في حكاية الهاوسا.

كذلك يشير تريميرن إلى حكاية أخرى تأثرت بقصة «علي بابا» الشهيرة، وهي حكاية «دودو واللص والباب المسحور». (دودو هو الغول العملاق.. راجع المقال الأول المنشور بالعدد ٥٢، يوليو / سبتمبر ١٩٩٦). وتروي الحكاية أن دودو الذي اتخذ من الغابة سكناً له، كان دائم التجوال بحثاً عن إنسان يأكله. وفي أحد الأيام صادف امرأة اقتنصها وذهب بها إلى بيته، لكنه تزوجها بدلا من أن يأكلها. وبعد مضي وقت طويل على غياب هذه المرأة عن أهلها، قررت أختها البحث عنها فزرعت يقطينة، على أساس أنها حين تنمو وتمتد على الأرض، فسترشدها إلى مكان أختها. ونمت اليقطينة فعلاً وأخذت تمتد وتمتد إلى أن وصلت إلى باب كوخ الأخت الغائبة.

وبتتبع هذه النبتة، وصلت البنت إلى أختها التي أدهشها مجيؤها. وخوفاً عليها من زوجها دودو خبأتها في مخزن أعواد القطن. وحين عاد دودو سأل زوجته قائلاً «أمباشيرا.. كيف حصلت اليوم على إنسي؟ إنني أشم رائحته» فأجابته «إنه أنا يادودو، هل مللتني وتريد قتلي لتعيش وحيداً؟» فسكت دودو ولم ينبس ببنت شفة. وفي صباح اليوم التالي حزمت الزوجة صرة أختها الصغرى وأرسلتها إلى بيتها، على أن تعود إليها بعد أسبوع.

وبعد سبعة أيام تماماً عادت الأخت الصغرى. وفي اليوم التالي، وكان دودو قد ذهب إلى الغابة، استيقظتا في الفجر، وحزمت كل منهما صرتها، وعند مغادرتهما البيت بصقت أمباشيرا على الباب، ومضتا ثم عبرتا النهر.

وحين عاد دودو من الغابة نادى زوجته.. أمباشيرا.. أمباشيرا.. فرد عليه لعابها الذي بصقته على الباب حين خروجها لكنه حين دخل الكوخ لم يجد أحداً، فلم يكن هناك سوى البصقة، فخرج إلى الطريق وأخذ يتتبع آثار الأقدام حتى بلغ النهر، لكن الأختين كانتا قد عبرتاه فعلاً، فوقف دودو بجانب الماء قليلا، ثم ارتد إلى بيته.

مضت الأختان، وفي الطريق التقتا لصاً كان في طريقه ليسلب بيت دودو، فقالت له أمباشيرا «حين تصل قل للباب.. زيركا، بودي، فينفتح لك. وحين تنتهي من سلب ما تريد، وتخرج من البيت، قل للباب.. زيركا، جومجوم.. فينغلق». ولما وصل اللص إلى بيت دودو ردد العبارة الأولى (زيركا، بودي)، فانفتح الباب، فدخل هو وسطا على ثروة دودو. وحين أراد الخروج، نسي العبارة الأولى التي تفتح الباب، ولم يعد يتذكر إلا عبارة (زيركا، جومجوم). ولما رددها اشتد انغلاق الباب، وحاول جهده الخروج فلم يفلح. وظل حبيساً إلى أن عاد دودو الذي ما أن رآه حتى انقض عليه وقتله، ثم ثبت جسده في سفود، وسرعان ما تم طهو لحمه، فالتهمه دودو. وحين علمت الأختان بما وقع للص، أخذتا تنشدان قائلتين «أيها اللص المجنون.. منحناك الفرصة لتسرق، لكننا لم نصبك بالنسيان».

والتأثير الإسلامي واضح في بعض الحكايات - كما يشير تريميرن - فهذا (عمر) زعيم وامفارا في الشمال كان يخرج ليلاً يمشي بين الناس متخفياً للوقوف على رأيهم فيه. وثمة حكاية تبين مدى التأثر بالفكرة الإسلامية وهي أن يد الله فوق أيدي الجميع، وأن مكره فوق مكر الماكرين. والحكاية بعنوان «لا ملك إلا الله»، وتروي أن ملكاً اعتاد الناس حين يدخلون

عليه أن يحيوه قائلين «لعل عمر الملك يطول إلى الأبد». إلا أن شخصاً واحداً كان يشذ عن هذه القاعدة، فما من مرة يقبل فيها على الملك إلا وحياه قائلاً «لا ملك إلا الله»، ولكثرة ترديده هذه العبارة سماه الملك ورجال البلاط بها؛ فكانوا يقولون.. لا ملك إلا الله جاء، لا ملك إلا الله راح وهكذا. لكن الملك أخيراً ضاق به ذرعاً، واشتد حنقه عليه، فأراد أن ينتقم منه بمكيدة دبرها له، وذلك بأن أعطاه خاتمين من فضة يحفظهما عنده بصفة أمانة. ووضع الرجل الخاتمين فى قرن كبش مفرغ وسلم القرن لزوجته لتحفظه عندها. وما كادت تمضى خمسة أيام حتى استدعى الملك الرجل وقال له «سأرسلك فى مهمة إلى إحدى القرى». وأبدى الرجل استعداده تماماً للقيام بالمهمة المطلوبة.

وما كاد الرجل يمضى حتى استدعى الملك خدمه وقال لهم «اذهبوا إلى زوجة الرجل المسمى لا ملك إلا الله، واعرضوا عليها لو أنها ردت للملك الأمانة التى أودعها زوجها لديها لتحفظها له، فستنال مليون قطعة نقدية، ومليون رداء، ومليون عصابة رأس. ولما بلغت الزوجة بذلك وافقت فى الحال، فردت القرن وأخذت ما عرض عليها. وحين تسلم الملك القرن، فتحه وأخرج الخاتمين ليتأكد من أنهما الخاتمان الأصليان، ثم ردهما إلى القرن ودفعهما ليستقرا فى نهاية القرن، وأمر خدمه بإلقائه فى بحيرة لا يجف لها ماء أبداً. وما كاد الخدم يلقون بالقرن فى ماء البحيرة حتى أقبلت سمكة كبيرة وابتلعته.

ولما عاد الرجل المسمى لا ملك إلا الله من رحلته ووصل إلى مدينته، التقى ببعض رجال كانوا فى طريقهم إلى البحيرة لاصطياد سمك بالشباك، فذهب معهم. وشاء حظه أن يصطاد هذه السمكة الكبيرة، ورجع بها إلى بيته. وبينما كان ابنه ينظفها، ارتطم سكينه بالقرن، فلما أخبر أباه بذلك طلب منه أن ينتزع ذلك الشىء، فلما انتزع القرن وشاهده الأب تملكته الدهشة، ولما فتحه وأخرج منه خاتمى الملك، الأمانة التى اؤتمن عليها، قال «حقاً لا ملك إلا الله». وما كاد الابن وأبوه ينتهيان من تنظيف السمكة، حتى أقبل رسول الملك يطلب من الرجل المثول بين يديه بعد أن يغتسل ويستريح من وعثاء السفر. ولما انصرف رسول الملك سأل الرجل زوجته عن الأمانة التى طلب منها أن تحفظها له، فقالت «لست أدرى، لابد أن فأراً سلبها»، فرد زوجها قائلا قولته المشهورة «لا ملك إلا الله».

واتجه لا ملك إلا الله إلى البلاط الملكى، وحين وصل اتخذ مجلسه بين رجال البلاط. ولما أقبل الملك أخذ المستشارون يرددون «لعل عمر الملك يطول إلى الأبد»، فى حين أخذ هو يردد عبارته المعهودة «لا ملك إلا الله». وجلس الجميع، ثم طلب الملك من رجاله أن يكفوا عن الثرثرة لأنه يريد التحدث إلى لا ملك إلا الله. وحين ساد الصمت سأله الملك «أوليس هناك ملك إلا الله؟»، فأجاب الرجل «أجل.. لا ملك إلا الله». فقال الملك «إذن فإنى أريد الآن الأمانة التى لى عندك». وكان الملك قد أمر بعض رجال حرسه بالإحاطة بالرجل، بحيث إذا عجز عن رد الأمانة جروه وأجلسوه على خازوق عقاباً له على تفريطه فى الأمانة. لكن الرجل ما أن طلب الملك منه الأمانة حتى أدخل يده فى جيبه وأخرج القرن وسلمه للملك. ولم يصدق الملك عينيه وهو يرى خاتميه فى القرن وصاح منفعلاً «حقا لا ملك إلا الله» وحيا رجال البلاط الرجل، أما الملك نفسه فقد قسم مدينته قسمين، ومنح الرجل أحدهما ليتولى حكمه.

وفى الهاوسا حكايات عن العذراوات؛ فإذا كان فى أوربا البجعة العذراء - أو الفقمة العذراء - فى جزر شتلاند، والسمكة العذراء فى إنجلترا، فإننا نجد لدى الهاوسا الأتان العذراء، والتى أجبرت على الزواج كذلك بالاستيلاء على جلدها لكن لا يبدو أنها متلهفة على الهرب ثانية، ومع ذلك يجب إبعاد الجلد عن طريقها. ففى إحدى الحكايات يلقى الزوج إلى النهر بجلد الكلب التى كانت تستتر فيه زوجته، وبهذا تبدو أمام العالم امرأة. والأصل فى الحكاية أن هذه المرأة كانت قد قتلت كلباً ثم لبست جلده لتهرب بصورتها الكلبية من روح شريرة، إلى أن وصلت سالمة إلى إحدى المدن، ثم أوت إلى بيت، واعتادت أن تقوم بواجباتها المنزلية حين يخلو المنزل من أهله. لكن الابن يتربص بها يوماً فيراها ويأسرها ثم يتزوجها.

وإذا كانت العذراوات فى الحكايات الأوربية يختفين عادة إذا ما تعرضن للوم، بغض النظر عما يفعلنه، فإننا نجد يمامة فى إحدى حكايات الهاوسا تمنح الفتى زوجات ومدينة يحكمها (لكنها لا تتزوج منه) بشرط ألا يهينها أو يسىء معاملتها، وحالما ينتهك الفتى هذا المحظور، يصير الفتى فقيراً كما كان قبل ذلك. وهناك صورة أخرى نجد فيها العذراوات عليهن تخمين اسم الفتى الذى يحاولن إغراءه واجتذابه. وإن كنا نجد فى حكاية من ويلز أن الاكتشاف هو مهمة الرجل. ولكن ماذا تقول حكاية الهاوسا التى تحمل عنواناً هو «عذراوات المدينة والشاب المجهول».

كان بالمدينة شاب لا يباريه أحد فى وسامته اسمه (د نكن دريدى) وقعت فى حبه عذراوات المدينة، كل واحدة منهن تريده لنفسها زوجاً فأعلن أنه لن يتزوج إلا من تلك التى

تستطيع معرفة اسمه. ولم يكن في المدينة كلها من يعرف اسمه سوى امرأة عجوز فراحت كل واحدة منهن تعد له طبقاً معيناً من طعام. وكان من بينها طبق من نبات كريه الرائحة. وتوجهت العذراوات بأطباقهن إلى الفتى في الكوخ الذى شيده وسد منافذه. وفى منتصف الطريق إليه وقفت المرأة العجوز تطلب من كل عذراء تمر بها أن تدلك لها ظهرها فتعرض عنها، بحجة أنها لا وقت لديها، فهى ذاهبة إلى الفتى مجهول الاسم. لقد رفضت جميع العذراوات طلب العجوز فيما عدا واحدة، وهى صاحبة طبق النبات كريه الرائحة، فوضعت حملها على الأرض ودلكت ظهر العجوز، ولما أنهت العجوز استحمامها أسرت إلى العذراء باسم الشاب، فشكرتها وانصرفت. وحين وصلت العذراوات إلى كوخ الشاب، أخذت كل واحدة تناديه وتطلب منه أن يفتح لها الباب ليتذوق طعامها الذى أعدته له، محاولة امتداح ما صنعت. وكانت كل واحدة منهن تسمى نفسها باسم الطبق الذى أعدته. ولما سألهن عن اسمه أجبن بأنهن يجهلنه. ولما تقدمت صاحبة الطعام الكريه سخرت منها بقية العذراوات لما تحمله من طعام كريه، لكنها لم تأبه لسخريتهن، وأخذت تصف للشاب طعامها. وحين انتهت من وصف طبقها سألها الشاب إن كانت تعرف اسمه، فأجابت وسط دهشة الجميع قائلة إنه «دنكن دِ ريدى». وفى الحال فتح لها الباب وأعلن زواجه منها، وقد أصاب الغم بقية العذراوات اللاتى انتابتهن غيرة شديدة فرحن يمطرنها بالشتائم والسباب.

ويعلق تريميرن على موضوع العذراوات - اللائى يذهبن للبحث عن ثروة أو لأداء مهمة، ثم تظهر من بينهن واحدة تتسم بالشفقة والعطف على شحاذ أو كائن خارق للطبيعة، فتتمكن بالتالى من الحصول على ما كانت تريده، على حين تحرم الباقيات وتعاقبن - بأنه موضوع شائع. ومن أشهر الأمثلة الأوربية على ذلك حكاية منابع البئر الثلاثة.

تأليف: أ. ك. رامانوجان
ترجمة: رأفت الدويرى

يحكى أنه قد حدث فى بداية عيد الربيع Rathasaptami والذى كان يوافق اليوم السابع من شهر ماغاmagha(١)، ومع بداية تحرك موكب عربة المعبد عبر الشوارع - حدث أن امرأة عجوزاً قد أخذت حماماً طقسياً من قمة رأسها إلى أخمص قدميها ثم مارست طقس البوجا Puja (٢) ولكى يكتمل الطقس كان عليها أن تحكى حكاية إله الشمس لمستمع ما فى يوم أحد من آحاد شهر ماغا... فأخذت فى يدها حفنة من أرز مصبوغ بصبغة ذهبية اللون وبدأت تبحث عن مستمع تعطيه حفنة الأرز المقدس ثم تحكى له الحكاية. ولكن كل من قابلتهم فى طريقها كان فى عجلة من أمره، حتى أولادها .. كانوا فى طريقهم إلى بلاط ملك الإقليم، وكانوا متأخرين بما فيه الكفاية ويخشون أن يوبخهم الملك. وعندما رفض أولادها الاستماع إلى حكايتها اتجهت المرأة العجوز إلى حفدتها ولكنهم كانوا فى طريقهم إلى مدارسهم ولا يرغبون فى سماع حكاية جدتهم. بعدها توجهت العجوز إلى زوجة ابنها التى اعتذرت بدورها عن الاستماع إلى الحكاية لانشغالها برعاية وليدها.

وهنا تركت العجوز البيت متجهة إلى شط النهر حيث تغسل النسوة ملابسهن وطلبت منهن الاستماع إلى حكاية الآحاد من شهر ماغا Magha، ولكن الغاسلات رفضن الاستماع للحكاية وهرعن إلى بيوتهن بعد أن انتهين من غسيل الصباح. وهكذا عجزت العجوز عن أن تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة فى أى مكان ذهبت إليه أو بين كل من قابلتهم فى طريقها - سواء أكانوا براهمة، أم قطاع أخشاب، أم صناع سلال الخوص، أم الغاسلات، أم صناع الفخار - ولا واحد من هؤلاء كان على استعداد لأن يتوقف لدقائق ليستمع إلى حكايتها.

ولقد ترتب على ذلك أن كل من رفض الاستماع لحكاية آحاد شهر ماغا قد أصابه مكروه ما؛ فأولادها أصابهم العقاب فى البلاط الملكى، وزوجة ابنها مرض وليدها حتى الاحتضار، وحفدتها كان نصيبهم العقاب فى المدرسة ، أما البراهمة فلم يجدوا من يجود عليهم بما يقيم أودهم فى ذلك اليوم، وصناع سلال الخوص قد أصابت أدوات ضفر السلال أصابعهم، وصناع الفخار لم يمكنهم فى ذلك اليوم صناعة إناء سليم على عجلة صنع الفخار.

إن ما أصاب كل هؤلاء لم تعلم به المرأة العجوز التى ظلت حزينة لأنها لم تجد مستمعاً لحكايتها المقدسة. ولكنها امرأة

صابرة مثابرة؛ فقد انتهى بها البحث عن مستمع لحكايتها إلى الشوارع الخلفية من المدينة حيث وجدت بائعة ملح حاملا لم تكن تمانع فى سماع الحكاية لولا أنها كانت تتضور جوعاً فاشترطت على العجوز أن تعد لها عصيدة من الأرز المخلوط باللبن والسكر. عادت العجوز إلى بيتها لتعد لها قدراً كافياً من العصيدة «المطلوبة»، وعادت بها إلى بائعة الملح الحامل التى سعدت بها والتهمتها عن آخرها لتغرق بعدها فى نوم عميق دون أن تشغل بالها بأى شىء فى العالم، وقبل أن تبدأ العجوز حكايتها الباحثة عن مستمع. وبينما العجوز وحفنة الأرز المقدس فى يدها تنتظر استيقاظ بائعة الملح الحامل من نومها العميق إذ بها تفاجأ بالجنين فى بطن أمه النائمة يقول لها:

«يا خالة لماذا لا تحكى حكايتك لى أنا؟ فلأكن أنا المستمع لحكايتك! فى تجويف سرة أمى ضعى حفنة الأرز المقدس ثم احكى لى حكايتك المقدسة» انشرح صدر العجوز، وبعناية شديدة ملأت تجويف سرة الأم الحامل بحبات الأرزالطقسية المقدسة، وأمام انتفاخ بطنها والجدين بداخله حكت العجوز الحكاية التى تحكى عادة أيام الآحاد خلال شهر ماغا Magha. وبعد أن انتهت من الحكاية غنت للجنين أغنية من أغانى هدهدة الأطفال.. كلماتها تقول:

إلى أى مكان ستذهب

سيسبقك الخير إليه

فالقرى المهجورة ستستحيل

إلى مدن منتعشة بالنشاط

بذور القطن ستستحيل

إلى لآلئ

الأشجار الجافة ستثمر فاكهة

حتى الأبقار العجوز ستدر لبناً

والنسوة العاقرات سيلدن

الجواهر المفقودة سيجدها أصحابها

والرجال الموتى سيبعثون أحياء

أيها الوليد

ستكون لك تلك القدرات الخارقة للعادة

والتى سيسعد بها قلب ملك.

بعد أن انتهت العجوز من حكايتها و أغنيتها استيقظت المرأة الحامل من نومها وهى راغبة فى الاستماع إلى الحكاية، ولكن العجوز قالت لها: لقد استمع الجنين فى بطنك إلى حكايتى وسيعيش حياة سعيدة. وبعد أن تلديه فلتبلغينى إن كان الوليد ولداً أم بنتاً.

بعدها عادت العجوز إلى بيتها.ومرت أسابيع قليلة... بعدها علمت المرأة العجوز أن بائعة الملح الفقيرة قد ولدت بنتاً، فهرعت إلى حيث الوليدة، ومعها السارى الهندى وكأس (له بزبوز) ملىء بزيت فول الصويا وعقاقير من الأعشاب وجميعها أشياء تحتاجها طفلة حديثة الولادة؛ فمن السارى الهندى صنعت العجوز مهداً متأرجحاً ـ بتعليق أطراف السارى على فروع شجرة فى غابه قريبة ـ ووضعت الوليدة داخل المهد المتأرجح وطلبت من الأشجار أن تهز الوليدة داخل السارى المعلق كمهد هزاز. وتطوعت طيور الغابة بهدهدة الوليدة بأغانيها المغردة. وهكذا أصبحت أم الوليدة حرة؛ لتقوم بعملها بوصفها بائعة ملح طوال اليوم لتحصل على قوتها اليومى، فى حين أن الأشجار والطيور تهتم وترعى الوليدة. أما المرأة العجوز فقد عادت إلى بيتها.

وفى أحد الأيام تصادف مرور ملك البلد عبر الغابة، فسمع طيورها تغنى، وطفلا حديث الولادة يبكى ـ مما أثار حب استطلاعه ـ فبحث حوله عن مصدر البكاء حتى وجد المهد المعلق الهزاز وبداخله الطفلة الوليدة والطيور حولها تهدهدها بالغناء. قالت الطيور للملك:

هذه الطفلة الوليدة أمنا

خذها معك إلى قصرك لتتزوجها عندما تكبر ..

وضع الملك الطفلة الوليدة فيما يشبه المهد المتنقل حمله معه فى طريقه عائداً إلى قصره.. وكلما مر بقرية مهجورة استحالت فى الحال إلى مدينة جميلة منتعشة رائجة بالنشاط والحياة.وعندما توقف الملك للاستراحة فى حقل قطن.. استحالت بذور القطن فى الحال إلى لآلئ.. وكلما مر بقرية فقيرة بدأت أبقارها العجوز تدر لبناً، وأشجارها الجافة تخضر فى الحال أوراقها الميتة وتثمر ثمارها.

وعندما وصل الملك إلى قصره ومعه الطفلة الوليدة رزقت زوجته الأولى بطفل بعد أن كانت عاقراً لفترة طويلة.

وبمرور الوقت ترعرعت وليدة بائعة الملح لتصبح صبية وبسرعة شابة ناضجة. وعام بعد عام أصبحت ابنة بائعة الملح تجلب على المملكة خيرات جديدة .وفى الوقت المناسب تزوج الملك ابنة بائعة الملح. وكما يمكن أن نتوقع، فإن زوجة الملك الأولى العجوز لم تكن على الإطلاق راضية عن زواج الملك من زوجة شابة جميلة؛ بل أصابها جنون الغيرة لاهتمام الملك بضرتها المجهولة التى أحضرها من حيث لا تدرى إلى القصر الملكى.

وفى نوبة من جنون الغيرة جمعت الزوجة الأولى كل الجواهر واللآلئ الموجودة بالقصر ووضعتها فى صندوق وألقت به إلى البحر. وفى وقت لاحق اصطاد الصيادون سمكة كبيرة الحجم حملوها إلى القصر الملكى ليقدموها هدية لزوجة الملك الأولى، غير أنها أدارت أنفها بعيداً عن السمكة الكبيرة ،لزفارتها، وأرسلتها إلى ،ضرتها، الشابة إمعاناً فى احتقارها. الزوجة الشابة الجميلة رحبت بالسمكة الكبيرة الحجم، بل بنفسها أشرفت على إعدادها وطبخها. وعندما فتح الطباخون السمكة الكبيرة وجدوا فى جوفها صندوق الجواهر واللآلئ الذى ألقت به الزوجه الغيور إلى جوف البحر.

وعلم الملك بما حدث، فتذكر فى الحال الطيور وأغانيها فى الغابة تهدهد الطفلة الوليدة فى مهدها الهزاز فى حين تعدد الأشياء العجيبة التى ستجلبها تلك الطفلة... وبعينيه رأى غالبية تلك العجائب؛ فالقرى المهجورة قد استحالت إلى مدن جميلة، وبذور القطن إلى لآلئ، والأبقار العجوز قد درت لبناً، والأشجار الجافة قد أثمرت، وها هو أخيراً صندوق جواهر مفقود يعود إلى القصر بمعجزة، ولكن هناك معجزة أخيرة لم تتحقق بعد؛ فقرر أن يختبر القدرة الخارقة لزوجته الشابة - قدرة إعادة الميت إلى الحياة - فاتجه إلى جناح زوجته الشابة ليتناول طعامه ثم انتقل إلى غرفة نوم زوجته الأولى، وسراً تناول عقاراً ساماً ليسقط ميتاً فى الحال مما أصابها بالارتباك والحيرة فأرسلت إلى ضرتها الشابة لتشاركها طقس أو (شعيرة) التأمل Sati أمام الزوج الميت والمسجى فوق الأخشاب لحرق جثمانه.

وفى أثناء إعداد جثمان الملك لشعيرة الحرق، كانت الزوجة الشابة تعد نفسها للموت لتلحق بزوجها. وهنا ظهر لها فجأة ناسك برهمى (من البراهمة) وطلب منها مياهاً ليغسل قدميه كما طلب منها أن تغسل قدميها مثله. ثم طلب منها ماء ليشرب، وأن تشرب بدورها مثله بعض الماء. ثم طلب منها أن تعد له حماماً ليغتسل من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وأن تغتسل بدورها مثله تماماً. ثم طلب منها معجوناً مصنوعاً من شجر الصندل ليدهن به جسده ، وأن تدهن بدورها جسدها بأصباغ نباتية. ثم وضع على جبهته علامة حمراء مميزة له بوصفه برهمياً وأن تفعل الشيء نفسه على جبهتها. ثم طلب منها أن تقدم له وجبة طعام ليأكلها، وأن تأكل بدورها من الوجبة نفسها.

وفى نهاية الوجبة الطقسية (الشعائرية) طلب منها ثمرة وورقة من نبات الفلفل لتحتفظ بهما، وكان ذلك نهاية سلسلة الشعائر (الطقوس) التى قام بها، وهكذا جعل الناسك البرهمى الملكة الشابة تفعل مثله سلسلة الأفعال التى فعلها بنفسه.

وكانت الملكة الشابة فى أثناء ذلك غارقة فى حزنها.على زوجها الملك، كما أنها كانت تنفذ طلبات الناسك البرهمى وهى فى عجلة من أمرها لتلحق بزوجها قبل حرق جثمانه.

ولكن الناسك البرهمى لم يدعها تتركه قبل أن تنفذ كل طلباته منها، وأن تفعل بنفسها أفعاله نفسها.

وقد فرغ صبر الملكة الشابة فسألت الناسك البرهمى: من تكون؟

فقال لها: أنا أدينا رايانا Adinarayana ملك الشمس - الذى حكت المرأة العجوز حكايته لها عندما كانت مازالت فى بطن أمها بائعة الملح قبل ولادتها - ثم وضع فى يدها حفنة من حبات أرز مصبوغ وطلب منها أن تنثرها على جثمان زوجها الملك ، ثم تلاشى الناسك البرهمى فجأة مثلما ظهر.

هرعت الملكة الشابة إلى حيث سيحرق جثمان زوجها وحبات الأرز المصبوغ فى يدها. الجميع حول جثمان الملك كانوا فى انتظارها، بسرعة اقتربت الملكة الشابة من جثمان الملك ونثرت عليه حبات الأرز. وفى الحال بعث الملك من الموت، وهو ما يزال مسجى على الأخشاب المعدة لحرق جثمانه وكأنه كان ينام على سريره حيث سقط ميتاً. وعندما تساءل الملك ومن حوله عن سر المعجزة التى أعادته من

الموت إلى الحياة، قالت لهم الملكة الشابة إنها قد اكتسبت تلك القدرات الخارقة بفضل استماعها إلى الحكاية المقدسة التى تحكى أيام الآحاد من شهر ماغا قبل أن تولد.

أصابت الدهشة الملك فقال:

«إذا كان مجرد الاستماع إلى الحكاية المقدسة يحقق مثل تلك العجائب، فكم تكون تلك الحكاية أكثر تأثيراً إذا ما قام الناس «بتشخيص» الطقس أو الشعيرة المقدسة التى تحتفل بها الحكاية!»

ثم أمر بعمل الترتيبات اللازمة لتقوم زوجتاه بتشخيص الشعيرة أو الطقس فى أيام الآحاد.

وتلك الشعيرة نفسها ـ أو الطقس الذى قامت الملكتان «بتشخيصه» أو تجسيده فى أيام الآحاد ـ ماتزال حتى يومنا هذا تؤديها الطبقات العليا فى عصر الإلهة كالى Kali الشريرة.

الهوامش

(١) شهر ماغا Magha هو أحد شهور السنة الهندية، وهو يقابل شهرى يناير وفبراير الميلاديين.

(٢) البوجا Puja طقس تقديم القربان إلى إله الربيع، والقربان عبارة عن كرات من الأرز وباقات من الزهور.



الخصائص الجمالية

عرض: مروة العيسوى

فى يوم ١٩٩٦/١٢/١٠، نوقشت الدراسة التى أعدتها الباحثة/ منى كامل العيسوى عن «الخصائص الجمالية فى البناء التشكيلى الشعبى، دراسة ميدانية فى بعض قرى محافظة المنوفية - مركز أشمون»، للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الشعبية.

وقد أعدت الباحثة دراستها بإشراف كل من: الأستاذ الدكتور/ هانى إبراهيم جابر، أستاذ الفنون التشكيلية بالمعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذ/ صفوت كمال محمد، خبير الفولكلور وأستاذ الفولكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية، وتشكلت لجنة المناقشة والحكم منهما ومن الأستاذة الدكتورة/ علياء على شكرى، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذ الدكتور/ أسعد نديم، أستاذ الثقافة المادية بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

تقع الرسالة فى حوالى ٣٥٢ صفحة بخلاف ملخصين أحدهما باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية، علاوة على فهرس للموضوعات، وفهرس للصور الفوتوغرافية، وفهرس الأشكال الخاصة بتصنيف الوحدات الزخرفية.

وقد قسمت الباحثة دراستها إلى ثلاثة أبواب، يحتوى كل باب على فصلين.

اعتمدت الدراسة على رصد وتسجيل مجموعة من الأشكال الزخرفية التى تميزت بها قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية، وهذه القرى هى:

قرية سبك الأحد.

قرية ساقية أبو شعرة.

قرية أشمون جريس.

وقد تم تصنيف هذه الأشكال تبعاً لموضوعاتها الفنية من حيث: الزخارف الهندسية والنباتية والتشخيصية والجمادية، وتم تسجيل ذلك بالصور الفوتوغرافية، حيث بلغ عدد الصور الفوتوغرافية التى تضمنتها الدراسة أكثر من مائتى صورة، كما اشتملت الدراسة على رسوم توضيحية وتحليلية بلغت أيضاً أكثر من مائتى شكل توضيحى وتحليلى.

وقد حرصت الباحثة على وضع بيانات موثقة لكل صورة، وكذلك توضيح التصميم العام لكل شكل، وتوضيح مكوناته توضيحاً تحليلياً جمالياً، وذلك بهدف الكشف عن البناء التشكيلى الشعبى لمادة الدراسة فى محاولة علمية للبحث عن الرغبات الكامنة فى الإنسان، بالإضافة إلى التحقق من

القيم النفعية، وإبراز القيم الاستاطيقية للناتج التشكيلي الشعبي ومكوناته المتمثلة في الخط واللون والمساحة والكتلة والفراغ.

وقد استخدمت الباحثة لفظ «استاطيقي» لأنه يشير إلى إدراك الموضوعات الفنية والتطلع إليها، وهو يختلف عن لفظ (الجمال) الذي يعنى قيمة الموضوعات.

كما اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي من حيث جمع المادة وتسجيلها بوصفه إجراء توثيقياً يعتمد على الرصد العلمي الدقيق لمادة الدراسة، مع تحليل مادة بحثها تحليلاً فنياً استاطيقياً اعتمد على الكشف عن العناصر الجمالية في الإبداع الشعبي التشكيلي.

وقد وقع اختيار الباحثة على بعض قرى مركز أشمون بمحافظة المنوفية لما لاحظته من وجود خصائص نموذجية للتشكيل الشعبي، علاوة على أن هذه القرى تميزت بأنواع متعددة من التشكيل الزخرفي الذي يعطى سمات متميزة للفنون التشكيلية الشعبية.

وقد آثرت الباحثة الكشف عن بعض ملامح العناصر الثقافية لمجتمع الدراسة من خلال تحليل الظاهرات الإبداعية ومكونات الأشكال الشعبية، مع عرض موجز للأبعاد التاريخية، والموقع الجغرافي، بجانب السمات الاجتماعية التي تمثلت في القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية. كما لم تغفل الباحثة إلقاء الضوء على النشاط الاقتصادي للمجتمع؛ لما له من تأثير على صياغة الأشكال المادية وخصائصها الفنية، وقد تناولت هذا الجانب المهم في الفصل الأول من الباب الأول.

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة البناء التشكيلي والسمات العامة للتشكيل الشعبي، حيث تعرضت أولاً إلى ارتباط الشكل بالوظيفة وعناصر البناء الفني، من خلال ارتباط الناتج التشكيلي بالمعتقدات والبيئة المحيطة، سواء أكان ذلك في الفن البدائي أم الفن المعاصر، من خلال رؤية تاريخية، حيث كانت كل السطوح مسرحاً للإبداع التشكيلي، جسد خلالها الفنان الشعبي عناصره الفنية بشكل منظم، وأثبت براعته في خلق حوار بين الخطوط والألوان والحركة الإيقاعية، وبين الخامات المتنوعة في تكوين الأشكال ذات المضامين والقيم الجمالية والنفعية.

كما حققت الباحثة - في الجزء الثاني من هذا الفصل - السمات العامة للتشكيل الفني الشعبي، من خلال البحث في الموروث الفكري والبصري الذي شكل المخزون البصري للفنان الشعبي المعاصر؛ ليظهر الناتج التشكيلي الشعبي مرتبطاً بهذا الموروث ومتأثراً بالحوار الفكري والثقافي المعاصر، فاتسمت الأعمال بالآتي:

١ - امتزج التشكيل الشعبي بثقافة المجتمع وإفادته منها بصرياً وتكنولوجياً، ويتمثل ذلك في: العمارة - الأبواب والشبابيك - الرسوم الجدارية - الأزياء والزينة.. إلى غير ذلك.

٢ - ارتبط التشكيل الشعبي بالدلالات والرموز الاجتماعية طبقاً لتغير المفاهيم:

أ - الأشكال الإنسانية والحيوانية ذات الدلالة.

ب - الزخارف النباتية والهندسية والخطية.

جـ - التلقائية والفطرية في معالجة السطوح.

٣ - استعمال التشكيل الشعبي بوصفه لغة تواصل ونقل للحكمة داخل المفاهيم الاجتماعية:

أ - الوشم وارتباطه بالأسطورة.

ب - الرسوم الخاصة بالقيم الاجتماعية والعادات.

ومن أهم ما تهدف إليه هذه الدراسة: الكشف عن الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي؛ لذا فقد أفردت الباحثة الباب الثاني لهذا الموضوع، وقدمت في الفصل الأول المفاهيم والخصائص الجمالية التي ارتبطت بالتشكيل الشعبي، حيث حرصت على تحديد المفاهيم الدقيقة للإبداع الشعبي في إطار من الموضوعية استخلاصاً لمفهوم أكثرشمولاً يرتكز على التحليل العلمي للعلاقة بين العمل الفني ودوافعه ونشأته، إلى جانب ما يحمل من قيم نفعية وخصائص جمالية، مما ساعد على استخلاص الخصائص الجمالية التي اتسم بها التشكيل الشعبي من حيث:

١ - ارتباط الناتج التشكيلي الشعبي بالوجدان الجمعي.

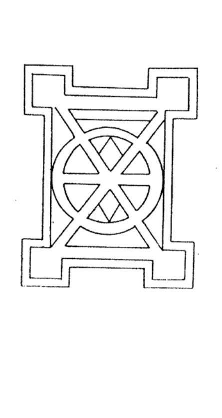
٢ - دور الفنان الشعبي في نقل حكمة الشعب وأفكاره.

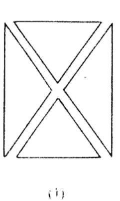
٣ - تجاوز المدرك البصري، ودوره في خلق الأشكال المحورة.

٤ - تتحول كل السطوح إلى مسرح لإبداعاته الفنية، إلى جانب المهارة الفائقة في تطويع الخامات والوسائط المادية.

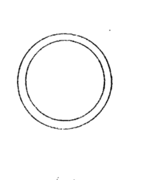
وقد لاحظت الباحثة أن الفنان الشعبي حقق هذه الخصائص من خلال:

١ - تجريد الأشكال أو تلخيصها في بعض الأحيان بما يخدم المساحة.

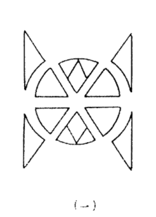




(أ)

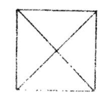


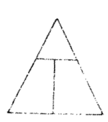
(ب)

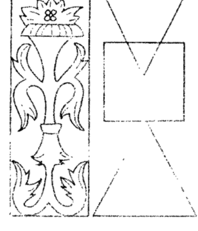


(جـ)













٢ ـ الاعتماد على الألوان الصريحة التى يستمدها من الطبيعة ومن البيئة المحيطة.

٣ ـ عدم الاهتمام بالمنظور وإهمال البعد الثالث.

٤ ـ التأكيد على دور الرمز.

كما تناولت الباحثة أشكال التشكيل الشعبى وخصائصه فى مجتمع الدراسة بتقديم نماذج مشروحة شرحاً موثقاً تكشف عن التنوع الثرى لأشكال البناء الفنى.

ونظراً لتنوع أشكال البناء الفنى التى تم رصدها من مجتمع الدراسة، فقد حرصت الباحثة على وضعها فى إطار موحد يحكم هذه الأشكال من خلال تصنيف كل نوع على حدة، وتناوله من حيث:

أولا: الموضوعات التى شملتها هذه الأشكال،

ثانياً: الأساليب الفنية التى عالجت هذه الموضوعات.

أما عن الموضوعات فهى: الرمزية، والتجريد الهندسى، والطبيعة، والأشكال النباتية.

والأساليب: الحفر البارز والغائر، التلوين، التلوين مع الحفر، التركيب، التفريغ، التشكيل بالحديد، التجسيم بالجص، التداخل بخيوط النسيج، التجسيم بكتل الفخار.

والأشكال التى تناولتها الباحثة فى هذا الفصل هى:

١ ـ فنون العمارة.

٢ ـ الأزياء والحلى الشعبية.

٣ ـ الوشم.

٤ ـ أشغال النسيج.

٥ ـ الأثاث.

٦ ـ الأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية.

٧ ـ أعمال الفخار.

وقد حرصت الباحثة على تحليل نماذج من الأعمال الخاصة بالبناء الفنى فى محاولة للإجابة على التساؤلات التى تكشف عن ارتباط مفردات البناء الفنى بالقيم الجمالية (الاستاطيقية) علاوة على دورها الوظيفى فى الحياة اليومية، وقد خصصت الباحثة الفصل الأول من الباب الثالث لإبراز هذه الخصائص الجمالية التى تتمثل فى:

١ ـ التكوين العام للتصميم.

٢ ـ مفردات التصميم.

وقد اختارت الباحثة هذه النماذج باعتبارها تدل على الطابع العام لأشكال البناء الفنى فى التشكيل الشعبى الذى انتشر فى منطقة الدراسة، وذلك طبقاً لتنوع الأساليب والموضوعات على الخامات المختلفة.

وفى الفصل الثانى، من هذا الباب الثالث، قدمت الباحثة تصنيفاً موضوعياً للأعمال الفنية ـ موضوع الدراسة ـ على اختلاف عناصرها وتنوع خاماتها.

وقدمت حدد هذا التصنيف إطاراً علمياً لدراسة وتحليل مادة الدراسة من خلال الوحدات الزخرفية الآتية:

أولا: الوحدات الزخرفية الهندسية: ذات التكوين البسيط والتكوين المتداخل.

ثانياً: الوحدات الزخرفية النباتية: والتى تنوعت بين النباتية والهندسية المجردة، والنباتية المتفرعة، والنباتية الطبيعية، والنباتية التلخيصية.

ثالثاً: الوحدات التشخيصية: الآدمية، والطيور، والحيوانات، والأسماك.

رابعاً: الوحدات الزخرفية الجمادية: المساجد، والبيوت، وأشكال أخرى خاصة بمناسبة الحج.

وبعد أن ناقشت الدراسة فروض البحث بالكشف عن الخصائص الجمالية للبناء التشكيلى الشعبى، جاءت النتائج بثلاثة محاور ترتكز على المادة التشكيلية الشعبية التى تم جمعها ميدانياً:

١ ـ الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبى.

٢ ـ الخصائص والأساليب الفنية فى التشكيل الشعبى.

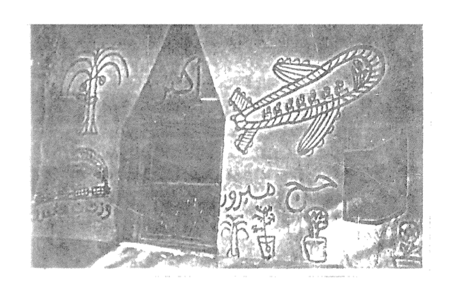
٣ ـ القيم الجمالية.

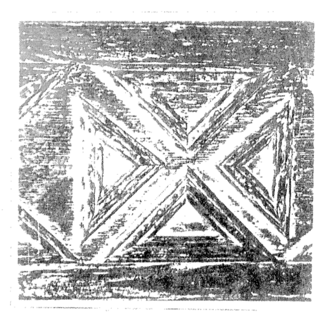
أولا: الرؤية الفكرية الشاملة للتشكيل الشعبى:

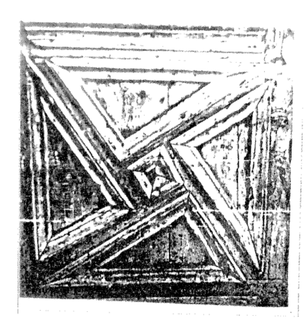
أ ـ ارتباط الناتج التشكيلى الشعبى بتفاعله الحضارى، وتأثره بالموروث الفكرى والبصرى.

ب ـ التراكب الثقافى التشكيلى عبر الحقب التاريخية المختلفة وتأثير الدلالات الرمزية بأشكالها المتنوعة.

جـ ـ أهمية دور الفنان الشعبى فى نقل خبرة الشعب وأفكاره ومعارفه عبر الأجيال.


حج مبرور







د ـ يتم الإنتاج التشكيلي الفردي في إطار من التحرر الملتزم بالوجدان الجمعي.

هـ ـ تحويل كل السطوح إلى مسرح لإبداعات الفنان الشعبي، مع المهارات الفائقة بين عناصر العمل الفني، وبين الخامات والوسائط المادية والموضوعات.

ثانياً: في مجال صياغة الأسلوب الفني وخصائصه:

أ ـ التلخيص غير المخل للأشكال وتوظيفها لخدمة المساحة التصميمية والتعبير الرمزي.

ب ـ عدم الاهتمام بالتجسيم والمنظور البصري.

جـ ـ الحس التلقائي للخطوط والألوان في التعبير عن الموضوعات المختلفة.

د ـ الميل إلى التصميم الزخرفي والتماثل المتكرر وغير المتكرر.

هـ ـ الاهتمام بالرمز لخلق التواصل بين الأفراد.

و ـ اختلاف الأساليب وتنوعها باختلاف السطوح، وأحياناً يتم الجمع بين أكثر من أسلوب في عمل واحد.

ثالثاً: في مجال القيم الجمالية:

يتأكد تفرد الفنان الشعبي في نتاجه التشكيلي الملتزم بروح الجماعة فكراً ووجداناً، ويتجلى ذلك في التزاوج المتقن بين القيم الجمالية (الاستاطيقية) والقيم النفعية، حيث يصعب الفصل بين مدلولات العمل الفني ومنافعه أياً كانت. وفي النهاية تختتم الباحثة دراستها بقولها: «إن ما رصدته من وحدات زخرفية من منطقة الدراسة وتم تصنيفها يكون مرجعاً للباحثين في مجال الفنون التشكيلية الشعبية كبداية تحتاج إلى المزيد من الإضافة لاستكمالها».

وقد أثنت لجنة المناقشة والحكم على المجهود العلمي الذي بذلته الباحثة وتقرر منحها درجة الماجستير في الفنون الشعبية بتقدير ممتاز.

مدرسة عزبة تونس

حوار: حسن سرور

تدخل «الحرف اليدوية» بمعنى من المعانى فيما اصطلح عليه بمصطلح الفولكلور التطبيقى - لم يستقر هذا المصطلح فى حياتنا الأكاديمية - كما تندرج فى حقل المشتغلين بالتنمية الاجتماعية (نظرياً وتطبيقياً)، والتى تكشف الأبعاد البيئية وقدرة الإنسان على توظيفها، وطرحاً لتصوراته ومفاهيمه عن الحياة والإنسان والطبيعة، أو بعبارة أخرى الطبيعة والثقافة، والأسئلة التى تدور حولهما.. وهى أسئلة لجامع الميدان وبالقدر نفسه أسئلة تشغل النظرية الفولكورية باعتبارها مجمل عطاءات الفولكلوريين فى مرحلة من المراحل وفى بلد من البلدان - وعلى ذلك كانت أهمية اللقاء مع القائمين على المعاهد والمدارس والمؤسسات التى تعنى «بالحرف اليدوية» .. وقد قدمت تجارب كثيرة فى كتابات - موضوعات نشرت بمجلة الفنون الشعبية «مدرسة الحرانية»، «تجربة الوادى الجديد»، «فوه»، وأخيراً «معهد المشربية»، وأشير فى أكثر من موضع وموضوع إلى المراكز الفنية التابعة لوزارة الثقافة، سعياً وراء تلمس حاضر الحرف التقليدية المصرية ومستقبلها سواء على المستوى الذى قدمته وزارة الثقافة منذ د.ثروت عكاشة أو على المستوى الخاص: تجربة ورمسيس ويصا واصف، د. أسعد نديم، وعلية حسين، وإبراهيم حسين وغيرهم.

ونلتقى مع تجربة «عزبة تونس» بمحافظة الفيوم، نلتقى مع الفنانة السويسرية **إيفيلين بوريه** والفنانة راوية **عبدالقادر** أولى خريجات مدرسة تونس (مركز الفيوم لتدريب الأطفال على أعمال الخزف).

تقول الفنانة **إيفيلين بوريه**: تخرجت فى كلية الفنون التطبيقية، جامعة جنيف ١٩٥٩، حضرت - فى السنة نفسها - إلى مصر فى زيارة أثناء عمل والدى ضمن البعثة السويسرية - قسيس بروتستانتى مرافق بالقنصلية - زرت مصر. ذهبت إلى



«قنا»، وفى قرية جرجوس مركز قوص قضيت نصف العام فى مصنع الخزف الشهير ـ تحت رعاية جمعية مسيحية تعمل بالصعيد. خلال العمل أحببت الريف المصرى.. الناس والأرض والزراعة والفنون والبيوت والقدرة على العمل التلقائى.. الإبداع التلقائى والبساطة. وعلى الرغم من أننى كنت أسكن فى شارع شريف باشا بوسط مدينة القاهرة إلا أننى متيمة بالأحياء الشعبية وناس الأحياء الشعبية وبيوتها وشوارعها وحواريها واحتفالاتها.. شبرا والسيدة زينب والحسين...

ثم عملت مع **رمسيس ويصا واصف** المعمارى المصرى ـ وهو أول من اكتشف المواهب الفنية لدى الأطفال فى مدرسة الغزل بالحرانية ـ فى نهاية ١٩٦٢، تعاونت معه فى الفخار، وهو أستاذ كبير فى التربية والتعليم، ومن هنا نشأت فكرة تعليم الأولاد داخلى وعمقت محبتى للعمل التلقائى والأشياء الطازجة وشعرت أكثر بأهمية التعليم الحر..

من تجربة الحرانية وقبلها جرجوس حلمت بعمل شىء من أجل الأطفال بخاصة فى مجال الفخار.

بعد ذلك عملت فى معهد الصناعات الصغيرة بالهرم لمدة عشرة شهور، وأثناء عملى بالمعهد بدأت علاقتى بمحافظة الفيوم، واشتريت منزلى هناك عام ١٩٦٥، إلى أن أصبحت ـ الآن ـ «إيفيلين بتاعة الفيوم».

ومع حلمى الذى بدأ فى أوئل الستينيات حول تعليم الأطفال الفخار لم أتوقف عن عملى باعتبارى «خزّافة»، وأقمت الكثير من المعارض فى مصر ـ فى المراكز الثقافية المختلفة ـ وفى أوربا. وآخر معرض لى فى المركز الثقافى الأسبانى بالقاهرة ١٩٩٧. جميع هذه المعارض مشتركة مع زوجى الفنان والخزاف **ميشيل باستور** أحد المهتمين بنسيج «نقادة»، والذى قام بتصميم منزلنا فى الفيوم وأيضاً تصميم وبناء مدرسة تونس وتدريب الأولاد.

وفى معارضى وعملى مع أصدقائى أفكر وأحلم دوماً بجمعية تعتنى بالفخار وتربية الأولاد تربية حرة، وبالتعاون مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين المصريين وغير المصريين، وفى عام ١٩٩٢ كونّا «جمعية بتاح لتدريب أولاد





الريف والحضر على صناعة الخزف، ومقرها شارع المعز لدين الله - الغورية بالدرب الأحمر. وبتاح هو إله الخلق عند قدماء المصريين، وهو على صورة إنسان يرتدى ثياباً كثيرة - لفائف تشبه المومياوات - هو خالق العالم وهو الذى وضع فى العالم صوراً مرئية، وأيضاً هو مخترع الصناعات؛ فكل الصناع تحت حمايته ورعايته فهو أستاذ الصناع وسيد الصناعات. وتوجد كثير من الحكايات والأساطير عنه، وهو شىء كبير فى تاريخ مصر القديم. ونحاول الآن أنا والأصدقاء أن ننتقل الجمعية إلى قرية تونس، لأن لى تجربة مع الجمعيات بمحافظة الفيوم. هذه الجمعيات تنشغل بأشياء كثيرة جداً: «محو الأمية»، «الخياطة»، «الجريد»، «النجارة البلدى»، إلى آخر قائمة الاهتمامات الفخار، وأعتقد أن «محو الأمية» من الأشياء المهمة وبخاصة فى الريف..

لقد تعاونت مع جمعية قوتة بالفيوم منذ عام ١٩٩٠، بالفعل بدأ بناء المدرسة ١٩٩١ (من أموال محافظة الفيوم، الشئون الاجتماعية - أثناء فترة تولى المحافظ د. **عبد الرحيم شحاتة**) ونجحت فى الحصول على «فلوس» للجمعية من الصندوق الاجتماعى للمشروع بمعاونة الباحثة الأنثروبولوجية هاجر عبد الحميد الحديدى، وهى أيضاً رئيس جمعية بتاح إلا أنه عندما دخلت «الفلوس» جمعية قوتة وبدأت توزيعها على أنشطتها المختلفة، وبناء على لائحتها كان نصيب «مدرسة الفخار» قليلاً جداً على الرغم من أن «الفلوس» جاءت أصلاً من الصندوق الاجتماعى إلى مشروع المدرسة وأنا أعلم أن هذه الأمور روتينية ولوائح . لذلك أحاول أنا والأصدقاء أن ننقل جمعية «بتاح» من الغورية إلى مقر «مدرسة تونس» ومحاولات النقل مستمرة.

لو أنك رأيت الأولاد فى الريف المصرى وبخاصة فى واحات الفيوم وهم يلعبون أثناء الرعى - رعيهم لأبقارهم وأغنامهم - يشكلون من طمى مجرى النهر لعبهم .. يبتكرون أشكالاً لجاموس وحمير وفرسان وعرائس وجرارات.. تماثيل مصنوعة بمهارة فائقة.. ثم يأخذونها ويضعونها بحرص شديد تحت الأغصان وأوراق الأشجار ليعودوا فى اليوم التالى للعب

بهـا. أود أن أقـول لك: هؤلاء الأطـفـال لديهم خـيـال مـذهل، شيء مـوجـود عندهم فـقط وغـيـر مـوجـود في أي مكان من العالم.. إنها علاقتهم بالطين .. مسألة فريدة جداً ومذهلة. مع هؤلاء الأطفال بدأت في أواخر الثمانينيات، منذ مايقرب من ثلاثة عشر عاماً.. وبدأ الأطفال يتجذبون إلى المشروع وبدأت شخوصهم تدخل الفرن - فرن الفخار - وكانت النتائج مذهلة وبدأت تعليم الأطفال أساليب الخزف، وصناعة المستلزمات المنزلية اليومية، والتزيين بالرسم بالفرشاة، وإلصاق النهايات، والتصميم والتشكيل باستخدام عجلة الفخار، وأساليب تعريض الفخار للنار وبناء أفران الفخار، وعرض عمل هؤلاء الأطفال - وعددهم عشرون طفلاً، أقل من ١٦ عاماً - على المسئولين في محافظة الفيوم وعلى الأصدقاء والزملاء من المصريين وغير المصريين وكانت النتائج مذهلة، وقد أعجب عمل الأطفال الجميع. وكان أول معرض جماعي للأولاد عام ١٩٩٢ في الأوبرا، ثم معرض في فرنسا ١٩٩٣، ثم معرض مؤتمر السكان ١٩٩٤، بالإضافة إلى معرضين لراوية عبد القادر ١٩٩٧: في فرنسا - معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط، بمرسيليا - ومعرض المركز الثقافي البريطاني بالقاهرة والإسكندرية ١٩٩٥ تحت عنوان (٣ نساء)، كل ذلك إلى جانب عرض أعمال الأولاد في معارض البيع المنتشرة في القاهرة والاسكندرية وغيرهما. وعلى كلٍّ مازلت أحلم بالرسم من غير تعليم، والتعليم على مستوى التقنيات فقط لهؤلاء الأولاد من أجل فخار جميل وبدائي بمعنى بسيط مثل التماثيل الفرعونية القديمة واليونانية.. تماثيل تلقائية. وأود أن أقول إن أطفالاً آخرين من المدرسة ذهبوا للعمل في ورش فخار في مصر.. إلى جانب الفن لابد من وجود منفعة لهؤلاء الأولاد علشان يتعاملوا مع الظروف الاقتصادية.

وسوف تستقر الأمور في مدرسة تونس عندما تنتقل جمعية «بتاح» إلى مقرها الطبيعي هناك ويستمر العمل..

وننتقل مع **راوية عبد القادر** أولى خريجات مدرسة «عزبة تونس»، فلاحة عنيدة وموهوبة تعيش في قرية تونس، التابعة لمركز إبشواي محافظة الفيوم وتقول: تعلمت بمدرسة «إيڤيلين» الصنعة التي أحبها جداً. أرسم ما أحب أن أرسمه: بنات صغيرة، ستات مع رجالة، وعلى طول الست كبيرة والرجل صغير، ما اعرفش أرسم رجالة كويس وما اعرفش بالضبط الرجالة عندي صغيرين «ليه». أرسم حيوانات بوجوه ستات، عصفورة بوجه بنت صغيرة أو عصفورة بوجه واحدة ست، أسد بوجه واحدة ست، أرسم بنات وستات كتير وحيوانات لا أعرف اسمها شفتها في كتب إيڤيلين وميشيل .. كتب كتير بنتفرج عليها. يمكن أرسم إنسان من ورد أو من سمك، حذاء من سمك، حذاء على شكل شجرة ... أحب أرسم أشجار وحمير وأرسم حروف وخطوط ونقط، وأنا لا أعرف الكتابة ولا القراءة ولا أدقق أبداً في الرسم، لأنني لما ادقق يطلع الرسم مش مضبوط.. مااعرفش ليه...

تعلمت الصنعة منذ ثماني سنوات هنا في المدرسة ومع الأولاد... من شراء التراب بمصر القديمة إلى النخالة والتنقية والغسيل إلى التجفيف على القماش فالتقطيع والشغل على الدولاب وعمل القطع (الحتت) المختلفة، ثم عمل قاعدة لكل قطعة والتنشيف والبطانة من الألوان والبطانة البيضاء... ثم الرسم الذي أحبه جداً والتلوين ودخول القطعة الفرن وأسعد لحظة في حياتي لما القطعة - قطعة الفخار - تخرج من الفرن.. أصبح طائرة من الفرحة.. الألوان الأخضر والأزرق والأسود والرسوم اللامعة.

تعلمت كل ذلك مع أهل بلدي تونس وكانوا كويسين قوي **عبد الحكيم محمد، عبد الستار سميعة، محمود سيد علي، رمضان عبيد، محمد محمود بوريق، رجب بوريق، كوثر عبد القادر، محمد حسني رجب.** كنا في الأول تلات بنات لكن البنات هنا بتتجوز صغيرة جداً وكانوا عايزين يتجوزوا والشغل في المدرسة بياخد وقت ومجهود وعايز هواية علشان الواحد يتعلم ويصبح شيء وفنان وأنا دي الوقت بتعلم عربي وفرنساوي.

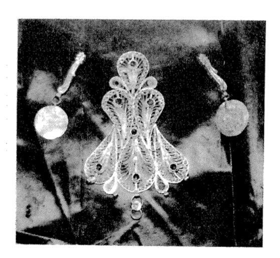
شاركت في معارض كثيرة وبابيع إنتاجي بفلوس كتيرة والحمد لله. أول معرض كان مع الأولاد في الأوبرا وكل الإنتاج اتباع، وشاركت في معرض (٣نساء) بالمركز الثقافي البريطاني بالقاهرة والإسكندرية مع **عزة فهمي** (حلى)، **سالي هامبسون** (نسيج)، ومعرض في فرنسا، وآخر معرض طولون خان أمام مسجد أحمد بن طولون بالقاهرة، ومعرض السكان.

وفي فرنسا شاركت في معرض المشغولات الحرفية لدول البحر المتوسط بمرسيليا في نوفمبر ١٩٩٦، وعندما عدت حصلت على شهادة تقدير من جمعية تنمية المشروعات الصغيرة بالفيوم (Spad) وتسلمتها - في حفل أقامته الجمعية - من سكرتير الجمعية المهندس **محمد والي إبراهيم والي.**

وسوف أستمر في العمل بالمدرسة، وسوف تستقبل المدرسة أولاداً جدداً ونعمل من أجل «عزبة تونس» وأولادها الذين يحبون الطين والرسم كثيراً، ومنذ طفولتهم يلعبون بالطمي .. اللعب شيء مهم في الفيوم...



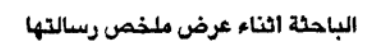
الخصائص الجمالية في البناء التشكيلي الشعبي



حلى: عقد (صبينبرة) من ثلاث قطع (العروسة) فى الوسط ثم ما يطلق عليه (قرنين عروسة) وهو منفذ بأسلوب الشفتشى (التفريغ بالسلك)

لجنة المناقشة والحكم وتتكون من الأساتذة والدكاترة: هانى إبراهيم جابر، علياء شكرى، صفوت كمال، اسعد نديم





الباحثة اثناء عرض ملخص رسالتها

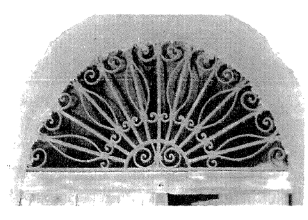




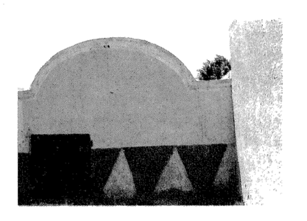
جزء تفصيلى لباب من الخشب لطائر يشبه إلى حد كبير الطائر المجنح كما رسم فى الفنون المصرية القديمة (قرية سبك الأحد)



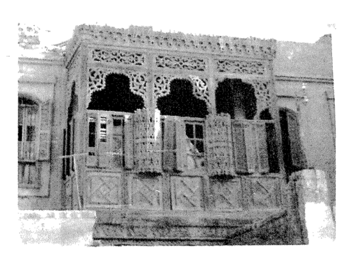
جزء تفصيلى لباب من الخشب، من الموضوعات الرمزية التى تمثل المراة وتؤكد ارتباط الفن بالفكر الميثولوجى (قرية سبك الأحد)



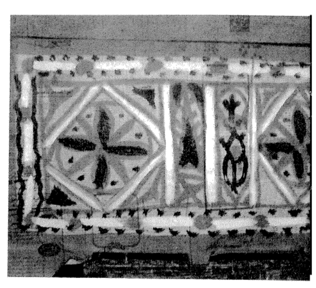
عقد من الحديد يمثل تصميمًا ثابتًا مجردًا، ويلاحظ تحويل الأشكال الثابتة إلى اشكال مجردة (قرية سبك الأحد)



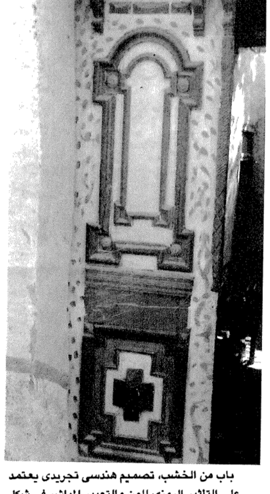
عمارة دينية: مقابر، يظهر بالشكل التصميم الهندسى حيث تلعب حركة المثلثات المتبادلة دورًا اساسيًا فى التكوين العام (قرية سبك الأحد)



الشكمة او الترسينة كما يطلقون عليها والتى تتميز بالتنوع والثراء فى الوحدات الزخرفية وأساليب معالجة هذه الوحدات (قرية سبك الأحد).

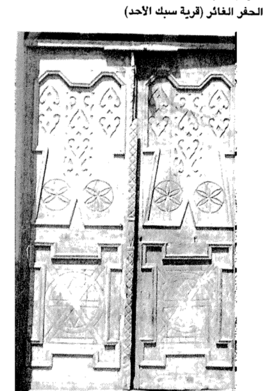


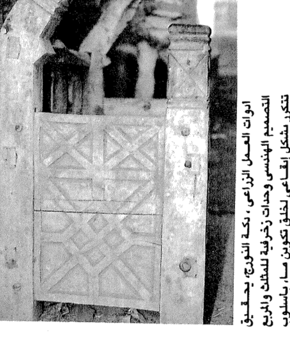
سحارة من الخشب، لحفظ الملابس، تصميم نباتى هندسى يمـثل تلخـيصًا للوحدات الزخـرفـيـة، والإيقاع اللونى أهم ما يميز التصميم



باب من الخشب، تصميم هندسى تجريدى يعتمد على التاثير الرمزى للون والتعبير المباشر فى شكل جمالى (اشمون)

باب من الخشب، يحقق التصميم المتماثل والمتكرر نموذجًا للوحدات الزخرفية الهندسية والمجردة فى الحفر الغائر (قرية سبك الأحد)





ادوات العـمل الزراعى ، دكة النورج، يحـقـيق التصميم الهندسى وحدات زخرفية للمثلث والمربع تتكرر بشكل إيقـاعى لخلق تكوين مـا، باسلوب الحفر الغائر(قرية سبك الأحد)

حوار حَول مدرسة تونس



الفنانة إيفيلين بوريه



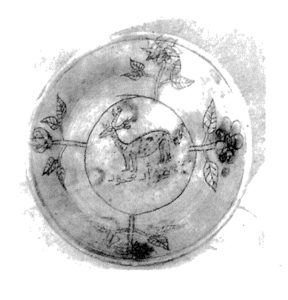
مدرسة «عزبة تونس» بالفيوم



الفنانة راوية عبد القادر أولى خريجات مدرسة «عزبة تونس»



أحد تلاميذ مدرسة «عزبة تونس»: محمود سيد



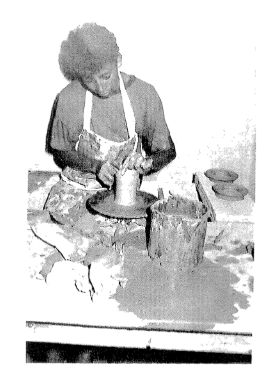


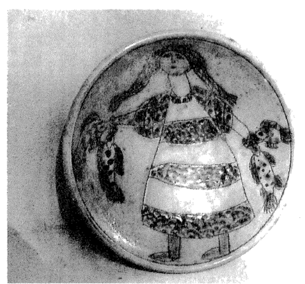
فؤاد محمود: احد تلاميذ المدرسة

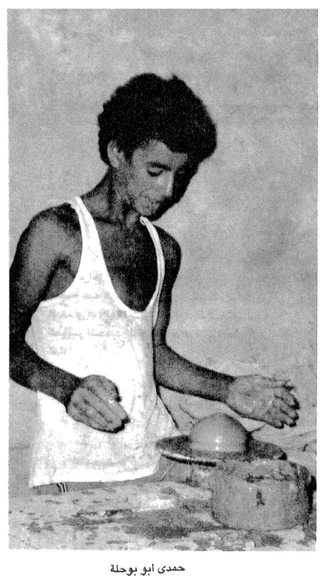
تمثال للتلميذ محمد محمود بوريق







حمدى ابو بوحلة











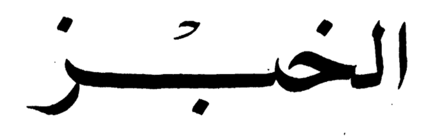
الخبز

صور لمراحل خبز العيش، ضمن صور الباحث سميح عبد الغفار شعلان والمتضمنة رسالته فى الدكتوراه «العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية» فى بعض قرى الدلتا









عرض: ممدوح عبد العليم

يحتل الخبز فى الثقافة المصرية مكانة خاصة، دفعت بها نحو اختيار اسم له يقترن بالوجود والحياة فهو (العيش). كما أن السعى إلى العمل وكسب القوت والرزق هو (أكل عيش).

كما اختارته هذه الثقافة لكى تبرهن على بعض القيم التى تحرص الجماعة على بثها بين الأفراد مثل: (أكلت معاه عيش وملح)، (ده مكانش عيش وملح)، (خان العيش والملح)...... إلى غير ذلك من مفاهيم ودلالات تشير جميعها إلى تفرد الخبز بأهمية خاصة لدى الأفراد فى أى جماعة من جماعات المجتمع المصرى.

وقد اختارت هذه الدراسة بحث العادات والتقاليد المرتبطة بمراحل إعداد الخبز، وكذلك الأدوات المصاحبة لتلك المراحل، ويرجع هذا الاختيار إلى طبيعة المكانة التى يحتلها الخبز بوصفه أحد الأركان الأساسية لعادات الطعام وآداب المائدة. ومن قدرة على التشكيل بما يتناسب مع ظروف كل مجتمع ويلائم التغيرات التى تطرأ عليه.

ومن هنا استهدف البحث إلقاء الضوء على أوجه الشبه والاختلاف بين بعض قرى الدلتا؛ رغبة فى اختبار بعض القضايا المطروحة فى مجال علم الفولكلور، والتى حاول العالم الألمانى (هانز فنكلر) فى أواخر ثلاثينيات هذا القرن اختبارها على المجتمع المصرى، وانطلاقاً من هذه الرغبة فقد تم اختيار منطقة الدلتا لإجراء هذا البحث بغرض اختبار مدى إمكانية مراجعة ما ورد فى تقسيم فنكلر للدلتا المصرية بعد مرور أكثر من ستين عاماً على دراسته، حيث وضعها فى تقسيمه للمجتمع المصرى بوصفها منطقة ذات ملامح ثقافية متشابهة تختلف بها عن خمس مناطق مصرية أخرى، فضلاً عن إجماع الكثير من الباحثين على هذا التميز الثقافى لها من شمال الوادى الذى يقابله جنوبه وهى الدلتا فى مقارنة مع الصعيد، وبحرى مع قبلى.

والهدف البعيد من هذه المقارنة المفصلة يتركز فى التوصل إلى تحديد بعض المناطق الثقافية فى الدلتا، فقد كانت الدلتا من قبل تبدو نطاقاً ثقافياً ذا ملامح مشتركة فى الشمال الذى يقابله الجنوب أو شمال الوادى فى مقابل جنوبه أو الدلتا فى مقارنة مع الصعيد أو بحرى مع قبلى، إلا أن هذه الدراسة تسعى إلى الكشف عن طبيعة هذا التقسيم ومدى تعبيره عن الواقع الثقافى فى الدلتا المصرية. ويزعم هذا البحث بما أتيح له من معلومات تفيد بوجود حدود لبعض المناطق الثقافية داخل النطاق الجغرافى للدلتا، وعلى الرغم من كون هذه الدراسة المرتبطة بالخبز قد خلصت إلى بعض النتائج التى تفيد فى وضع ملامح لتلك الحدود، إلا أنها فى انتظار دراسات أخرى لموضوعات مغايرة تؤكد على ما توصلت إليه من نتائج أو تخالفها فيما ذهبت إليه. وعندما يتبنى هذا البحث محاولة تتبع الانتشار المكانى لعناصر الموضوع فى قرى محافظات الدلتا، فإنه يحرص أول ما يحرص على الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فيما يتعلق بأشكال الخبز وأنواعه، وأسمائه التى تطلق عليه ومكوناته، والمكانة التى يحتلها بين أفراد هذه المجتمعات، وكذلك الأدوات اللازمة لتخزين الحبوب الداخلة فى تكوينه وإعداده للطحن والنخل والعجين والتسوية والعوامل التى تؤدى إلى هذا الاتفاق والاختلاف بين القرى المختلفة التى ترصدها الدراسة.

وهذه الدراسة التى بين أيدينا قسمت إلى مقدمة وبابين يضمان أحد عشر فصلاً وخاتمة.

يتضمن الباب الأول ثلاثة فصول تتناول الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، والإجراءات المنهجية، والدراسات السابقة من أثرية وتاريخية وفولكلورية وأنثروبولوجية.

ويتضمن الباب الثانى ثمانية فصول تتناول الملامح العامة للمجتمعات، وتخزين الحبوب (القمح - الذرة - الحلبة)، وكيفية طحن الحبوب ونخل الدقيق والعجن، علاوة على الفرن وتسوية الخبز والأدوات اللازمة، وأنواع الخبز، وبعض العادات المرتبطة بالخبز بين قرى الدلتا ومجتمعات مصرية أخرى.

وبعد هذه المقدمة وأهم ما تتضمنه الرسالة ننتقل إلى متنها لنقترب من التفاصيل التى ترصدها؛ ففى الباب الأول وعن الإطار النظرى والمنهجى يقول الباحث:

هذه الدراسة التى بين أيدينا بما تحويه من مقومات علمية متأنية ومنظمة تنظيماً علمياً مدققاً، والتى تعتمد على طبيعة ميدانية تطلع على معلومات تفيد بوجود حدود لمناطق ثقافية تفصيلية داخل النطاق الجغرافى للدلتا المصرية. وعلى الرغم من كون هذه الدراسة، والتى استعانت بعادات وتقاليد مرتبطة بالخبز وبأدوات مصاحبة له، قد خلصت لبعض النتائج التى تفيد فى وضع ملامح تلك الحدود، إلا أنها فى انتظار دراسات أخرى تؤكد على ما توصلت إليه أو تخالفه. ولتحقيق هذا الهدف وقع الاختيار على مجموعة من قرى الدلتا المصرية والتى تحكمها ضوابط واعتبارات ترمى إلى المواءمة بين هذا الاختيار ومشكلة البحث الرئيسية وما ينبثق عنها من فروض. ومن هنا تم اختيار القرى التى أجريت عليها الدراسة على النحو التالى:

أولاً: من حيث التنوع الاقتصادى:

بخصوص التنوع الاقتصادى الذى يزاوله أفراد تلك المجتمعات نلاحظ أن ثمة قرى تزاول أعمال الزراعة التقليدية وهى:

- قرى جنوب ووسط الدلتا.
- قرى الصيادين.
- قرى تتسم بالزراعات التجارية النقدية.
- قرى تتبع النشاط الاقتصادى للبدو المتريف.

ثانياً: التنوع من حيث طبيعة المناخ:

- قرى أقصى شمال الدلتا، حيث الأمطار الشتوية الغزيرة وهى (أكثر البقع مطراً).
- قرى وسط الدلتا، حيث الأمطار المعتدلة.

ثالثاً: التنوع من حيث حجم القرى والكثافة السكانية:

- قرى يزيد تعدادها على خمسة عشر ألف نسمة.
- قرى متوسط تعدادها ما بين خمسة إلى ثمانية آلاف نسمة.
- قرى عدد سكانها حوالى ثلاثة آلاف نسمة.

رابعاً: التنوع من حيث حجم الإنتاج المحصولى:

- قرى إنتاج القمح والذرة بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تنخفض فيها إنتاجية الذرة.
- قرى تتمتع بزراعة الأرز بنسبة إنتاجية عالية.
- قرى تتمتع بزراعة المحصولات التجارية.

ومن حيث الاقتراب أو البعد الجغرافى، عمدت الدراسة إلى اختيار قريتين قريبتين إلى درجة الالتصاق فى حين تختلفان من حيث الحجم ونسبة التعليم والقدم والحداثة؛ قريتين يفصل بينهما مجرى مائى كبير (فرع رشيد) وتختلفان من حيث النشاط الاقتصادى للسكان والزحام السكانى.

- قرى قريبة من المدينة وتتسم بنشاط تجارى واسع - والعينة قرية قريبة من مدينة رشيد بحوالى ثلاثة كيلو مترات، وقرية قريبة من القناطر الخيرية بحوالى خمسة كيلومترات.

وقد كان الاختيار والتدقيق فى اختيار هذه القرى بحيث يمكن الإجابة عن مشكلة البحث الرئيسية وفروض الدراسة. وقد استعانت الدراسة بالتكامل المنهجى لرصد مادتها ميدانياً وتصنيفها وتحليلها، حيث أمكن الكشف عن كل جانب من جوانب الموضوع بما يلائمه من المناهج العلمية؛ رغبة فى تحقيق القدر الكبير لفهم العناصر المختلفة المتعلقة بالعادات والتقاليد المرتبطة بإعداد الخبز، ومن خلال هذا الفهم لجأ الباحث إلى المنهج الأيكولوجى، ومنهج دراسة المجتمع المحلى، لفهم التأثير الذى تحدثه البيئة، وطبيعة كل مجتمع فى عناصر الثقافة الشعبية المتصلة بموضوع الخبز، كما كان لأدوات المنهج الأنثروبولوجى الدور الرئيسى الواضح فى جمع مادة البحث ميدانياً، هذه المناهج التى عاونت بقدر ما يتاح لها التعاون مع أبعاد المنهج الفولكلورى، الذى كان له الدور الرئيسى للكشف عن الموضوع ميدانياً، وكذا تناول عناصره تحليلياً. ولأن هذه الدراسة قد أعلنت عن الاتجاه المنهجى لها من خلال العنوان الذى عنونت به. وقد كان البعد الجغرافى بمثابة السهم المؤشر إلى عناصر الموضوع، فقد قاد الدراسة نحو اختيار القرى بهدف البحث عن العوامل الدافعة لانتشار العناصر بين القرى أو انحسارها أو اختلافها فيما بينها، وتميز البعض منها بسمات ثقافية تخص موضوع الخبز، وقد يشير إلى تحديد ملامح حدود مناطق ثقافية تربط بين بعض القرى.

وليس معنى هذا عدم فاعلية الأبعاد الثلاثة الأخرى للمنهج الفولكلورى فى تحليل مادة البحث وعرضها، بل ساهمت جميعها فى فهم السياق الاجتماعى وعوامل التغير التى طرأت على عناصر البحث بما لا يضر بالغرض من الدراسة فى اتجاهها الجغرافى، وبما لا يتعارض مع التناول العميق للموضوع.

وينتقل بنا الباحث إلى تخزين الحبوب فيتناول الطرق التقليدية لتخزين القمح والذرة والحلبة، فيقول: إن الطرق التقليدية لتخزين الحبوب تختلف بين قرى الدلتا، حيث إن قرى جنوب ووسط الدلتا قد استعانت بمخازن طينية تبنى بطريقة (الطوف) لتخزين أنواع القمح التى لديها، كما يلاحظ أن بعض القرى اختارت مخازن طينية ولكن دعمت بالطوب تبعاً لطبيعة المناخ لهذه المنطقة الشمالية، والتى تدفع إلى تدعيم البناء الطينى بقوالب الطوب حتى لا تؤثر الأمطار فى المخزون.

ويلاحظ كذلك أن قرية (شط الشيخ درغام) فى أقصى شمال الدلتا من ناحية (الشرقية) وهى قرية صيادين اختارت الصناديق الخشبية لتخزين الحبوب، وهو ما يدعو هذه الدراسة إلى أن تؤكد على أن هناك تأثيراً واضحاً وقوياً لنوع النشاط الاقتصادى الذى يقوم به أفراد القرية وهو النشاط القائم على الصيد، الأمر الذى دفع أفرادها نحو الاتصال بالقرى والمدن القريبة، مثل الاتصال بمدينة (دمياط) والتى تشتهر بأعمال الخشب، مما أدى إلى استعانتهم بهذه الطريقة من التخزين بواسطة الصناديق الخشبية، بالإضافة إلى أن هذا النشاط الاقتصادى، القائم على صيد الأسماك والاتجار بها، ساهم فى وجود السيولة النقدية بشكل يمكنهم من الاستعانة بتلك الأدوات دون الحاجة إلى بناء مخازن تخص تخزين الحبوب.

ونلاحظ فى بعض القرى أنها تستخدم الأجولة لتخزين الحبوب، إحداهما تستقر بجنوب الدلتا، والأخرى بأقصى الشمال الغربى لها، ولكل قرية من هاتين القريتين مبررات مختلفة، حيث إن القرية الأولى (بدو متريف) تستعين بهذه الطريقة تبعاً لأصولها الحضارية القديمة، حيث اعتادت على هذا النوع من التخزين، كما لجأت إلى الحفر الرملية للحفاظ على حبوب الذرة.

وهكذا يلعب النشاط الاقتصادى، القائم على الاتجار بالأسماك بقرية (شط الشيخ درغام) والحاصلات النقدية بقرية (برج رشيد)، دوراً فى احتكاك الأفراد القائمين بتلك الأنشطة بمجتمعات المدن المجاورة، ومن ثم تقبل التجديد فيما يتعلق بالطرق التقليدية لتخزين الحبوب، وهو ما يتضح من خلال استعانتهم بالصناديق الخشبية أو الأجولة.

وينتقل بنا الباحث إلى طحن الحبوب وتجهيز القمح والذرة للطحن. وتتشابه العمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن بين القرى، وذلك حرصاً على خلو مكون الخبز من أية شوائب قد

تؤثر على شكل أو طعم رغيف الخبز، وبهذا تشابهت الأدوات اللازمة لتلك العمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن، والعمليات الخاصة بتجهيز الحبوب للطحن عمليات نسائية.

وقد استعان أفراد بعض القرى فى الدلتا بالحلبة بوصفها إحدى مكونات الخبز. كما يسهم العلم الحديث بما ينتجه من تطور تكنولوجى فى سرعة التغير نحو الآلات التى تؤدى إلى نتائج أفضل، بسبب زيادة السكان، ومحاولة تلبية احتياجاتهم اليومية، ومنها الخبز، وهذا ما يتجلى من خلال التغيرات التى طرأت على أدوات الطحن. وتعود عملية النخل إلى أصول مصرية قديمة، وكذلك الطرق التى تتم بها العملية، والأدوات (المناخل) التى لحقت بها بعض التغيرات التى تخص الخامات المكونة لها، والطرق المتبعة فى صنعها.

وتسرى بين جميع القرى بعض المعتقدات التى تتعلق بإقراض المنخل ليلاً، إلا أن هناك اتجاهاً نحو عدم تبنى تلك المعتقدات خاصة بين المتعلمات اللائى اتجهن بأفكارهن نحو معطيات العصر ولا يتقيدن أو يملن إلى ذلك الفكر الغيبى.

وبعد تجهيز الحبوب للطحن ينتقل الباحث إلى العجن ويبدأ بالتجهيز من إعداد الخميرة وتجهيزها. فالممارسات المتعلقة بإعداد الخميرة تتشابه، ويأتى الاتجاه نحو تغيير بعض العادات المتبعة فى تلك الممارسات التى تقدم عليها بعض السيدات، ويكون نجاح تجربتهن فى عدم المساس بجودة الرغيف وحرصاً على سلامة شكل الرغيف الذى ينتج. وتعود إحدى الطرق التقليدية لتخزين الخميرة، والمتمثلة فى حفظها على حائط الوعاء المخصص للعجين، إلى أصول مصرية قديمة، وهذا دليل على التواصل الثقافى بين المصريين المحدثين وأسلافهم القدماء. وقد خلصت الدراسة إلى أن بعض القرى استعانت بخميرة السوق بدلاً من الخمير المجهزة منزلياً؛ ولكنها أدت إلى تقلص الاعتماد على الآخر من حيث تبادل المنافع والحاجة إلى الترابط والتفاعل الاجتماعى، لتظهر بوادر الفردية والانغلاق الأسرى. وتعد عملية العجن من صميم الأعمال المنزلية التى تقوم بها السيدات ويحرصن على تلقين بناتهن تلك المهارات حتى لا يعاب عليهن بالتقصير، بما يحقق لهن القدرة على إدارة شئون بيوتهن فى المستقبل. كما أدى تعليم البنات فى مراحل التعليم المختلفة إلى تخليهن عن أداء دورهن فى أعمال الخبيز، كمحاولة للتمثل بالحضريات من حيث شكل مسكنهن وطبيعة الأعمال المنزلية التى توكل إليهن. ويذهب الباحث إلى تناسب الطرق والمراحل المتبعة فى عملية العجن مع أنواع الخبز التى تنتج من خلالها، كما يشير إلى أن الاتصال بمجتمعات الحضر وتوفر السلع فى الأسواق، وما أتاحته المدنية الحديثة من أدوات للعجن ساعدت على سهولة الاستخدام وعلى تخلى أفراد المجتمعات عن الأوعية الفخارية الثقيلة التى كانت تستخدم فى أعمال العجن. ويصاحب عملية العجن بعض العبارات التى تتلوها العاجنة انطلاقاً من اعتقادها فى قدرة الله ورسوله وآل البيت فى إتمام مهمتها على الوجه الأكمل، كما تتوجه إلى العجين نفسه ببعض العبارات التى تحفزه فيها على ألا يخذلها. وعلى الرغم من مضامين تلك الأقوال، إلا أنها تهدف فى الوقت نفسه إلى التسرية والعون فى أداء المهمة، كما تشير الدراسة إلى عدم قدرة جميع من يقمن بالعجن على ترديد تلك الأقوال، ومن هنا كان هناك أفراد بعينهم فى كل مجتمع من المجتمعات يحملون فى ذاكراتهم الفردية قيم ومفاهيم، ومعتقدات، وحدود سلوك، وإبداعات الجماعة بأسرها، وهم بذلك يحملون عبء إعادة البث والتذكير بأهمية الحفاظ والاحتفاظ بالموروث الشعبى، ويلقون غالباً صعوبة فى التأثير والتلقى عند أولئك الذين أثرت فيهم عوامل التغير من تعليم ووسائل اتصال، والتى شغلت لديهم مساحات من العقل والوجدان، لتطرد ما كان وما يمكن أن يشغلها عن طريق استقبال رسائل المحافظين على التراث والحافظين له.

ويتناول الباحث فى فصله التالى: الفرن ومكوناته من فتحة الإحماء العلوية والسفلية، وفتحة إدخال الرغيف وإخراجه، كما يتناول قاعدة تسوية الرغيف التى تصنع من الطين والفخار والحديد أو الأسمنت المسلح، ويستعرض أيضاً أدوات الفرن ولوازمه من العصاة، وأداة التنظيف، ثم الصاجة، والميفة، ثم ينتهى بعرض أثر المدنية الحديثة على الفرن ليظهر فرن الغاز الحديث، مختتماً الفصل بالمعتقدات المتعلقة بالفرن فيقول:

يتفق الشكل العام للفرن بين جميع القرى عدا بعضها؛ حيث يتكون من تجويفين رئيسيين تفصل بينهما قاعدة التسوية. ويعود ذلك إلى الطريقة التى يتبعها أفراد القرى لتسوية أنواع الخبز المختلفة. ويأتى الاختلاف بين بعض القرى فيما يتعلق ببعض المكونات والأدوات اللازمة للفرن؛ فنجد حرص أفراد الشمال الغربى والشرقى للدلتا على وجود (عتبة) بواجهة الفرن تمثل امتداداً لفتحة إدخال الرغيف. ويرجع هذا الحرص نتيجة لنوع رغيف الخبز، والذى يلزم تجفيفه (تلدينه) قبل إخراجه من الفرن، الأمر الذى يدفع نحو

ارتكاز كل رغيف على هذه العتبة قبل إخراجه، فهو الموقع الأنسب من حيث الحرارة. كما اهتم الباحث برصد اهتمام أفراد الجانب الغربي للدلتا بوجود فتحة تتوسط القبو العلوى للفرن؛ بغرض تسخين المياه أو تسوية أو تسخين بعض المأكولات. إلا أنه من الملاحظ تراجع هذا الاهتمام نتيجة لانتشار مواقد الغاز عند نسبة عالية من أسر القرى، لتتراجع الحاجة إلى وجود تلك الفتحة بين مختلف الطبقات الاجتماعية. كما حرص أفراد بعض قرى شمال الدلتا ووسطها على أن تكون خامة قاعدة تسوية الرغيف من الحديد، وهو يلائم أنواع الوقود التى تتوافر لديهم، وتناسب أنواع الخبز التى يتم تسويتها، فضلاً عن ملائمتها لشواء الأسماك. فى حين لجأ أفراد جنوب وبعض قرى وسط الدلتا إلى قاعدة من الفخار لهذا الغرض، تبعاً لنوع الوقود الذى يتوفر لديهم، وكذلك أنواع الخبز التى يتم تسويتها.

ومن الملاحظ بداية انتشار قاعدة الحديد بين قرى جنوب الدلتا ووسطها تبعاً لفوائدها، بالإضافة للتغير الذى طرأ على الاعتماد على خبز الذرة، الذى كان يتناسب مع القواعد الفخارية أو الطينية، وقد استعانت هذه المجتمعات منذ زمن بعيد بقواعد تسوية من الطين. كما بدأت تظهر ببعض قرى الجانب الشرقى من الدلتا بوادر الاستعانة بالأسمنت المسلح لإنشاء القاعدة، مع عدم التأكيد على انتشاره ببقية القرى، وربما يعود هذا الاعتماد نظراً لصلاحيتها لأداء المهمة، مما قد يدفع نحو انتشارها بين المجتمعات القروية الأخرى.

أما عن أدوات الفرن فقد ثبت للدراسة لجوء أفراد بعض القرى، خاصة الجانب الغربى للدلتا للمصبة، وهو ما يتناسب مع أنواع خبز (الصب)، كما انفردت قرية منشأة أبو ذكرى بالمنوفية (بدو متريف) بالاستعانة (بالميفة) و (الصاجة) لتسوية الخبز الخاص بهم، والتى تختلف عن الطرق المعتادة، ويعود ذلك إلى انتماء القرية إلى البدو المتنقل، وحرص أفرادها على اتباع عاداتهم القديمة لتسوية الخبز دون التأثر بالقرى المحيطة.

ومع تطور المدنية الحديثة انتشرت أفران الغاز بين بعض القرى بوصفها بديلا عن الأفران التقليدية؛ وذلك نتيجة لملاءمته لفراغات الأبنية الخراسانية، واختصاراً لوقت التسوية للخبز.

ويتضح أن الانتشار الواسع لهذه الأفران بين أفراد القرى هو محاولة للتجديد والتغيير، ويتجلى من خلال هذا التغير حرص أفراد الطبقة الدنيا على محاولة التشبه بأفراد الطبقة الوسطى أو العليا، بل سبقهم فى بعض الأمور تبعاً للسيولة النقدية التى أصبحت تتوفر عند بعض أفراد هذه الطبقة.

كما أظهرت الدراسة تراجع الاهتمام بالمعتقدات المتعلقة بوجود الجان بالفرن، والآثار التى تترتب على وجوده، بين بعض المتعلمات وهو ما يشير إلى تجاوبهن مع أفكار العصر. وتشير الدراسة كذلك إلى أن انتشار أفران الغاز سيؤدى إلى الاندثار الكامل لتلك المعتقدات، نظراً لغيبة العوامل التى كانت تساهم فى انتشارها، ومن أهمها إظلام تجويف الفرن السفلى.

وينتقل بنا الباحث للفصل التاسع الذى يتناول فيه كيفية تسوية الخبز والأدوات اللازمة له من تجهيز الفرن للخبيز باستخراج رماد الفرن، وتجهيز الوقود، ثم إشعال الفرن وتنظيفه، وتناول تقطيع العجين وتسوية الخبز من خلال الخبازة، والأدوات اللازمة للخبيز كالمطارح بأنواعها (المصنوعة من جريد النخل - ومن شرائح الخشب - والمصنوعة من لوح خشبى مستطيل)، وانتهى بماكينة فرد رغيف العجين ثم مهارة الخبيز، وكيفية تخزين الخبز والأدوات اللازمة يقول:

إن اختلاف أنواع الوقود التى يتم الاستعانة بها لإشعال الفرن بين القرى ترتبط باختلاف أنواع المحاصيل الزراعية التى تنتجها كل قرية، وكذلك نوع النشاط الاقتصادى الذى يمارسه أفرادها؛ ومن هنا نجد أن قرى جنوب ووسط الدلتا يعدان عيدان القطن والذرة الجافة لتلك المهمة، كما ساهمت الزراعة التقليدية بهذه القرى فى اللجوء إلى روث الحيوانات التى يحتفظ بها أفراد القرى لغرض إشعال الفرن، وعلى الجانب الآخر فى شمال وشمال شرق الدلتا يستعين الأفراد بقش الأرز تبعاً للزراعة المنتشرة فى هذه القرى، كما يلجأ البعض منهم إلى جريد النخل وسعفه بوصفهما وقوداً. وقبل القيام بإشعال الفرن هناك معتقدات بوجود الكائنات الغيبية داخل الفرن، والتى تعمل على وقاية الخابزة من الأضرار التى قد تسببها النار المشتعلة، إلا أن هذه المعتقدات لم تعد تلقى القدر نفسه من التبنى لدى المتعلمات وهو ما يشير إلى اتجاه الفكر الجمعى ناحية الأفكار العصرية الحديثة. وتذهب الدراسة إلى تشابه الممارسات المتعلقة بتجهيز الفرن، كاستخراج رماد الفرن، وتجهيز وقوده وتنظيفه ثم إشعاله، ويأتى التشابه بين جميع قرى الدراسة فيما بينها وفقاً لاتفاق شكل الفرن ومكوناته الرئيسية، حيث تتفق الطريقة التى يتم بها تقطيع أرغفة العجين وتوسعتها حسب شكل الرغيف المأمول والخامات

الداخلة فى تكوينه - وتحتاج عملية التسوية أمام الفرن إلى مهارات خاصة وقدرات عضلية، الأمر الذى دفع بالأمهات نحو تدريب الفتيات وتلقينهن تلك الخبرات والمهارات، مع الأخذ فى الاعتبار عزوف البعض عن تلقى تلك الخبرات.

وقد لجأ بعض أفراد الطبقة العليا إلى الخبازات المتخصصات للقيام بالمهام المتعلقة بتسوية الخبز نظير أجر مدفوع مع بعض العطايا من مأكولات وبعض الأرغفة المخبوزة، لكن كثيراً منهن تخلين عن القيام بهذه المهمة نظراً لتقلص الاهتمام بتخزين كميات كبيرة من الخبز، ولتوفر خبز الأسواق، والعيش فى أسر قليلة العدد بدلا من الأسر الممتدة التى كانت تسود المجتمعات القروية، فضلا عن دور الميكنة الزراعية التى وفرت العمالة الزراعية، حيث كان يقدم لها الوجبات بالحقول ومنها الخبز، وقد لجأ أفراد قرية (شط الشيخ درغام - محافظة دمياط) للخبازات المختصات بطريقة مختلفة، حيث يدفع لها بالدقيق إلى منزلها لتقوم بكافة العمليات من إعداد الخبز وتسويته ليكون جاهزاً نظير أجر معلوم. وهذا الاختلاف نتيجة التعامل النقدى السائد بين أفراد المجتمع تبعاً للنشاط الاقتصادى الذى يزاولونه وهو صيد الأسماك والاتجار بها.

وينتقل الباحث إلى الأدوات اللازمة لتوسعة رغيف الخبز أى (المطارح)، والتى تختلف تبعاً لاختلاف أنواع وأشكال وأحجام الخبز، وقد استعان أفراد القرى بالمطارح المصنوعة من الجريد أو الخشب الشرائح، فى حين استعان أفراد بعض القرى بالمطارح المصنوعة من رقعة خشبية مستديرة. والبعض الآخر استعان بمطارح مصنوعة من لوح خشبى مستطيل تبعاً لبداية انتشار ماكينة فرد الرغيف، ويتضح أن هناك بعض القرى التى تميل إلى التجديد باستخدام أدوات حديثة تساعد على فرد الرغيف، ولإثبات قدرتهم المادية، التى قد تعينهم نحو الحراك الطبقى. وتختلف أيضاً الأدوات اللازمة لتخزين الخبز، تبعاً لشكل الأرغفة وحجمها وحالة الجفاف التى تكون عليها وسمكها، كما تتأثر بنوع النشاط الاقتصادى الذى يزاوله أفراد المجتمع، والزراعات التى تعتمد عليها فى صنع الآنية.

أما عن الخبز وأنواعه فى الدراسة التى بين أيدينا وبعض القرى الأخرى ينتقل بنا الباحث إلى الفصل العاشر والحادى عشر حيث يقول:

هناك أنواع عديدة من الخبز تختلف من قرية إلى أخرى، وتختلف تبعاً للنشاط الاقتصادى أيضاً؛ فهناك خبز الذرة المخلوط بالحلبة - الخبز الجاف الذى يتم توسعته بواسطة المطرحة واليد، وهناك أنواع الخبز اللينة التى يتم توسعتها بواسطة المطرحة منها: العيش المتمن أو اللقط، والمخلوط، وهناك أنواع أخرى للخبز المخلوط قمح وذرة وتتم توسعتها باليد منها العيش البطاطى - والعيش الخلط - والعيش الشرقاوى.

ثم ينتقل بنا الباحث إلى أنواع خبز البدو المتريف منها (خبز الميفة - خبز الصاجة - الجرصة) ثم ينتقل إلى أنواع من الخبز يستعان فيها بالماكينة لفرد رغيف العجين، ويتناول خبز الكماج، وأنواع الخبز المنتفخ (الشقق)، ثم أنواع خبز المناسبات والوجبة الواحدة. ينتقل الباحث بين قرى غير قرى الدراسة ويتناول أنواع خبز بدو الساحل الشمالى الغربى فى قرية (جارة أم الصغير) التابعة لواحة سيوة بمدينة موط التابعة للواحات الداخلة، وأنواع الخبز بقرية (بيهيمو) بمحافظة الفيوم، وبقرية (بلى مر - محافظة أسيوط)، ثم خبز قرى النوبة و منها أنواع الخبز بقرية (كشتمنة غرب)، وقرية (توشكى غرب)، وقرية (سلوه قبلى).

ويصل الباحث إلى خاتمة البحث والتى يستعرض فيها النتائج التى خلصت إليها هذه الدراسة وأوجزها فى المحاور الأربعة التالية: اهتم المحور الأول بأهم النتائج من حيث التمايز والاتفاق الثقافى بين القرى، والتى تتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

أما المحور الثانى فقد تناول نتائج البحث من خلال السياق الثقافى والاجتماعى الذى تدور فى فلكة تلك العادات.

والمحور الثالث اهتم بملامح التغيير والعوامل التى تدفع إليه.

واختص المحور الرابع برؤية مستقبلية لبعض جوانب العادات والتقاليد المتعلقة بإعداد الخبز وتسويته.

أولا: التمايز والاتفاق الثقافى:

يتجلى قدر من التشابه بين بعض القرى فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز. وتختلف بعض القرى الأخرى، مما يشير إلى سمات ثقافية خاصة، تدل على حدود لبعض المناطق الثقافية داخل الدلتا، وعمل على إيجادها وتكوينها بعض العوامل الجغرافية والتاريخية، وطبيعة النشاط الاقتصادى.

** النشاط الاقتصادى:

فالنشاط الاقتصادى الغالب على أفراد أى مجتمع من المجتمعات يلعب دوراً شديد الوضوح فى تحديد الملامح الثقافية الخاصة بهذا المجتمع شريطة أن تحيط بها نفس الظروف الأيكولوجية التى تقوم بدورها فى وضع ضوابط الاتفاق والتمايز عن غيرها من المجتمعات. ومن هذا الواقع نجد أن قرى الصيادين فى أقصى الشمال الشرقى للدلتا تحتفظ بسمات ثقافية خاصة فيما يتعلق بالخبز، لتدفع هذه الطبيعة الجغرافية نحو نشاط اقتصادى واحد، والذى ساهم فى وضع ملامح الاتفاق الثقافى بين القرى المتشابهة، حيث دفعهم اصطيادهم للأسماك والاتجار بها إلى اتصالهم بالمدن القريبة لتسويق أسماكهم، مما أدى لتوفير السيولة النقدية، ودعم الاتجاه نحو الأسواق الخارجية والداخلية لاقتناء ما يلزم لتخزين الحبوب (الصحارة الخشبية)، وكذلك الطولات الخشبية الخاصة بنقل أرغفة العجين إلى الأفران. وأدى ذلك إلى تبادل الخدمات الخاصة بإعداد الخبز وتسويته بشكل نقدى. كما دفع النشاط الاقتصادى الغالب على السكان إلى تخزين الخبز فى الشباك، وتتشابه أيضاً قرى جنوب ووسط الدلتا فى العناصر الثقافية الخاصة بالعادات والتقاليد المتعلقة بالخبز، تبعاً لاشتغال تلك القرى بأعمال الزراعة التقليدية، وهو مادفع نحو أهمية التفاعل والتساند الاجتماعى لأداء المهام الحقلية عن طريق المزاملة بين الطبقتين الوسطى والدنيا، مما انعكس على العلاقات بين الجارات والصديقات والقريبات فيما يرتبط بأعمال الخبز بين أفرادها، كما أن الأعمال الحقلية قد ساهمت فى اللجوء إلى المخازن الطينية (بطريقة الطوف)، والاستعانة بالطين لتجهيز قاعدة تسوية الخبز، وكذا إعداد (المرصات) الطينية اللازمة لتخمر أرغفة القمح فضلا عن صنع مخازن طينية لتخزين الدقيق. كما كان لطبيعة هذا النشاط الدور الواضح فى عدم توفر السيولة النقدية، الأمر الذى لم يكن يدفع للجوء إلى الأسواق الخارجية بغرض اقتناء ما يلزم لأعمال الخبيز، وهو ما دعم الاعتماد على الموجود والمتاح لتلبية الحاجات اليومية المنزلية الملحة.

كما أحيطت قرى البدو المتريف بسمات ثقافية ذات ملامح خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز؛ تبعاً لعدم ميل أفرادها إلى الانخراط فى أعمال الزراعة التقليدية، مع الحفاظ على الأنشطة اليدوية كالرعى وتربية الإبل، كما أن نشأتهم التاريخية بالمنطقة ساهمت فى وضع حدود فاصلة فيما بينهم والقرى المحيطة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز، مثل: طرق تخزين الحبوب وأدوات العجن والتسوية، وأنواع الخبز، وأشكاله، والأسماء التى تطلق عليه.. وهكذا الطرق المتبعة فى تسوية كل نوع وتخزينه (الخبز اللين الخاص بالوجبة الواحدة، دون الحرص على تخزينه لفترات طويلة).

وقد لعب الانتاج الزراعى للمحصولات الزراعية دوراً مؤثراً فى الخامات الداخلة فى تكوين رغيف الخبز، وهو ما دعم وجود أنواع بعينها تختلف عن أنواع خبز القرى الأخرى، الأمر الذى أدى إلى اختلاف شكل الرغيف والطرق المتبعة فى تسويته، كما أن إنتاج الحاصلات الزراعية التجارية ساهم فى اتصال أفراد تلك المجتمعات بمجتمعات حضرية، وهو ما دعم استجابتهم للتجديد دون الاعتماد على المتاح والموجود.

نستنتج من ذلك ارتفاع نسبة إنتاج الذرة فى قرى جنوب الدلتا، مما أدى إلى لجوء أفراد تلك القرى إلى الخبز المدعم بمسحوق الحلبة لتسهم فى تماسك الرغيف. وهذه الأنواع من الخبز دفعت نحو الاستعانة بمطارح من الجريد وشرائح الخشب التى تسمح بمرور الردة من خلالها. ويختلف الأمر بالنسبة إلى قرى شمال الدلتا حيث تتضاءل نسبة إنتاج الذرة، مما قد يؤدى إلى عدم الاستعانة بالحلبة فى خبزهم. فى حين لجأ أفراد الجنوب الغربى للدلتا إلى أنواع خبز الصب أو البتاو، تلك الأنواع التى تخلط بمسحوق الحلبة.

ونلاحظ أيضاً اعتماد أفراد قرى شمال ووسط الدلتا على المطارح الخشبية لتوسعة الرغيف بطريقة (التبطيط) دون طريقة (الرح). كما أدى إنتاج قرى شمال ووسط الدلتا للأرز بنسبة عالية إلى اللجوء للأرز بوصفه وجبة رئيسية يدعمها وجود السمك إلى جانب رغيف الخبز الذى يعد ركيزة ومكونة أساسية للحياة.

وأثرت الحاصلات الزراعية التجارية مثل التمر فى بعض قرى شمال الدلتا، ووجود النخيل، على انتشار أعمال الخوص والجريد مما ساعد على الاستعانة بها لتخزين حبوب الذرة، كما أدى هذا النوع من النشاط التجارى للحاصلات الزراعية التجارية بأفراد هذا المجتمع إلى السبق نحو خبز السوق.

وخلصت الدراسة أيضاً إلى تأثير الجذور التاريخية لأفراد قرى البدو المتريف فى الاحتفاظ بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز وتخزينه وشكله ونوعه. وهو ما يتفق وتلك الجذور التاريخية العربية البدوية لقرى الحوف الشرقى الأوسط للدلتا، حيث لايزال الحرص على أنواع الخبز اللينة، إلا أن اختلاف

الظروف التاريخية قد دعمت الانصهار الثقافى الكامل بثقافة الفلاحين التقليدية.

وتبين لنا الدراسة تأثير الظروف المناخية على بعض العادات المرتبطة بتخزين الحبوب الداخلة فى تكوين الخبز، حيث حرص أفراد قرى أقصى الشمال الغربى للدلتا على تخزين تلك الحبوب فى مخازن مدعمة بقوالب الطوب، دون مخازن الطوف الطينى خوفاً من الأمطار الغزيرة التى تهطل على تلك المنطقة فى الشتاء.

وعلى الرغم من ذلك إلا أن الدراسة قد كشفت عن انتشار بعض العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز بين جميع أفراد القرى، ليوضح ذلك انصياع القرى لثقافة المصريين على الرغم من الحدود الثقافية. ويتجلى ذلك التشابه والانتشار فيما يتعلق بالمأثورات القولية المتعلقة بالعجن والمتعلقة بوجود الملائكة أو الجان بالفرن، والمفاهيم المتعلقة بتأثير القائمة على العجن على سرعة تخمره. أيضاً المعتقدات التى ترتبط بإقراص المناخل والغرابيل ولهو الصغار بها.

والدراسة تكشف عن قدرة الأقوال والمفاهيم والمعتقدات المرتبطة بالخبز على الانتشار بين جميع أفراد القرى بشكل سريع، حيث يتم نقلها بين الأفراد عن طريق الزيجات المتبادلة والأحاديث المتداولة، أما عن السياق الثقافى والاجتماعى: فقد خلصت الدراسة لبعض النتائج التى تتعلق بالسياق الثقافى والاجتماعى الذى تدور فى فلكه العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز وهى كالتالى:

١ـ تعد التنشئة داخل المنزل هى العامل الأقوى فى التأثير على حرص المتعلمات والعاملات فى وظائف حكومية فى تمسكهن أو تخليهن عن أنواع الخبز التقليدية.

٢ـ تحافظ العجائز من السيدات على بعض الأقوال المصاحبة لعملية العجين وتسوية الخبز، تعمل على إعادة بث تلك الأقوال والمعتقدات إلى أفراد المجتمع، خاصة النساء والبنات ، إلا أن التغير الذى طرأ على فكر الأفراد (خاصة النساء بعد انتشار التعليم بينهن) يساهم بشكل مباشر فى عدم اتساع دائرة القبول والتلقى.

وينتقل بنا الباحث إلى ملامح التغيير التى طرأت على المجتمع المصرى بشكل عام، وعلى القرية بشكل خاص، وكذلك العناصر الثقافية التقليدية المرتبطة بهذا الموضوع. وقد كان للتعليم، وخاصة الاتجاه نحو تعليم الإناث والتحاقهن بالوظائف الحكومية، وظهور الميكنة الزراعية الحديثة فى طحن الحبوب ونخلها، فضلا عن دعم الرغيف وانتشار أفرانه بين كافة المجتمعات ودعم أنواع الدقيق؛ فقد ساهمم كل ذلك فى التأثير على العناصر التقليدية المتعلقة بالخبز على هذا النحو:

١ـ أدى تشابه عوامل التغير إلى تراجع الفواصل الثقافية المحددة للمناطق الثقافية التى كان يمكن رصدها بشكل أكثر تحديداً قبل ذلك التأثير المباشر وغير المباشر لتلك العوامل، التى دعمت الأفكار المتشابهة حول العادات والتقاليد والمعتقدات المرتبطة بالخبز والاتجاه نحو التخلى أو الإحلال.

٢ـ كما اتضح أن تقبل التغير والحرص على التجديد والتغيير يتحرر صاعداً من أفراد الطبقة الدنيا نحو التأثير فى بقية أفراد الطبقات الأخرى، ويتجلى ذلك من خلال ما رصدته الدراسة من حرص أفراد بعض القرى على تقبل انتشار الميكنة الحديثة فى عملية فرد وتسوية الرغيف، والحرص على شراء أفران الغاز لتسوية الخبز، كمحاولات لبعض أفراد الطبقة الدنيا لتخليهم عن انتمائهم الطبقى.

٣ـ كما رصدت الدراسة النمو المستمر فى وجود السيولة النقدية نتيجة لاشتغال المتعلمين، وسفر البعض للخارج، فضلا عن ارتفاع أسعار الحاصلات الزراعية مما أدى إلى الانتعاش الاقتصادى الذى أثر على نوع الخبز والخامات الداخلة فى تكوينه.

٤ـ كما كشفت الدراسة عن ملامح التراجع عن الاعتماد الكامل على خبز السوق بنسب متفاوتة، وقد انتشر ذلك الاعتماد فى فترة مطلع الثمانينيات حتى مطلع التسعينيات، لتبدأ مراحل التراجع منذ مطلع التسعينيات حتى الآن، وذلك لرداءة خبز السوق وعدم سهولة الحصول عليه، وتوفر الدقيق بالسوق، والاتجاه نحو الترشيد الاستهلاكى، وكذلك انتشار أفران الغاز اختصاراً للوقت والجهد.

ويختتم الباحث الدراسة بعرض رؤية مستقبلية لبعض جوانب الموضوع فيقول:

تشير المؤشرات إلى الانتشار السريع والواسع لأفران الغاز الخاصة بتسوية الخبز على حساب الأفران التقليدية وقد يدفع إلى ذلك الإحلال سهولة الاستخدام والنظافة والسعر وشكل البيت الحديث، وتعليم الإناث واشتغالهن بالوظائف الحكومية، الذى دفع نحو الاعتماد الذاتى لصاحبة المنزل (الاتجاه إلى الفردية).

ـ تشير المؤشرات نفسها إلى اندثار المعتقدات المرتبطة بوجود الجان بالفرن، نظراً للتغيير الذى طرأ على الأفكار الجمعية، من حيث التخلى عن بعض الأفكار الغيبية، والميل ناحية أفكار العصر.

ـ اندثار الأقوال المرتبطة بأعمال العجن، نظراً لتشبع الوجدان الجمعى بما تتيحه أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية من مختلف فنون التسلية، الأمر الذى تتراجع معه الحاجة إلى الإبداع الجمعى القولى بوصفها عنصراً من عناصر التسلية والتسرية عن هموم النفس البشرية.

ـ تراجع الحرص على التساند والتفاعل والتكامل الاجتماعى بين أفراد المجتمعات القروية، وظهور روح الفردية نظراً لما أتاحه العصر الحديث من إمكانات تكنولوجية تلبى الحاجات اليومية الملحة.

ويتجلى هذا من خلال بعض الملامح التى ساقتها هذه الدراسة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد المرتبطة بالخبز.

وهكذا نصل لنهاية عرض رسالة الدكتوراه المقدمة بعنوان: العادات والتقاليد المرتبطة بالخبز كمؤشر لتحديد المناطق الثقافية.

إعداد الباحث: سميح عبد الغفار شعلان، المدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، تحت إشراف:

د/ علياء شكرى: عميد كلية البنات وعميد المعهد العالى للفنون الشعبية.

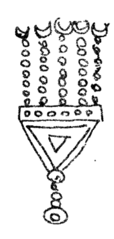
ا / صفوت كمال: خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

ا. د. / حسن الخولى: الأستاذ بكلية البنات جامعة عين شمس.

وناقشها:

ا. د. / محمد محمود الجوهرى: رئيس جامعة حلوان.

ا. د. / منى الفرنوانى: الأستاذ المساعد بكلية البنات.








ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(١٠)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ مطبوع

حديث إبليس.

- عبد الرحمن شكرى.
- وهو كتاب خلقى جمع بين الفكاهة والجد وأبحاث النفس.
- طبع الإسكندرية، ١٣٣٥ هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

اللطائف.

- لم يعلم مؤلفها.
- وهى تحتوى على إحدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات الأولاد المستظرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الظرفاء من الناس والأمراء والبلغاء والعلماء والغلمان والأعيان والسلاطين والأمراء والخواجات وما إلى ذلك.
- نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ٤٠ ورقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

عقلاء المجانين.

- أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى، ت ٤٠٦هـ.
- نشر: وجيه فارس الكيلانى.
- يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.
- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٢٤م، فى ١٦١ ص.
- نسختان أخريان كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

الظرائف.

- وهى مجموعة فكاهية أدبية.

- محمد على قراعة.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٩٢٩م، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

بصائر القدماء وبشائر الحكماء، ويسمى الذخائر والبصائر.

- لأبى حيان التوحيدى، ت ٣٨٠هـ.

- وهو كتاب كبير أودع به ما سمعه ورآه ووقف عليه خلال ٣٥٠ - ٣٦٥هـ من الأدب والنظم والأمثال السائرة والمعارضات الواقعة والنوادر الملهية والألغاز الخفية والأسرار الإلهية... إلخ.

- نسخة فى خمسة مجلدات مأخوذة بالتصوير الشمسى عن نسخة مكتوبة بقلم معتاد كتب المجلد الخامس منها ٦١٩هـ، ومحفوظة بالآستانة برقم ٣٦٩٥ فى ١٥٢، ١٦٦، ١٥٠، ١٨٢، ١٩١ لوحة. تنقص لوحة ١٢ من المجلد الخامس.

***

فهرس عام/ مطبوع

اوع تزعل.

- وهو كتاب فكاهى أدبى.

- بقلم سيد كامل عونى.

- رتبه على عشرة أجزاء.

- الموجود منه الجزء الأول والثانى فى مجلدين طبع طنطا فى ٣٢، ١٦ ص.

- الجزء الأول والثانى من نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

اضحك تضحك لك الأيام.

- محمود كامل فريد.

- ضمنه فكاهات أدبية وحكايات عصرية.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف.

- يوسف بن محمد الشربينى، من علماء القرن الحادى عشر.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٦٥هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

الموشى، ويسمى (الظرف والظرفاء) كما هو مكتوب على بعض نسخه المطبوعة بمصر.

- لأبى الطيب محمد بن إسحاق، وقيل بن أحمد بن إسحاق ابن يحيى الوشاء.

- نسخة جزآن فى مجلد، طبع مطبعة بريل، ليدن ١٣٠٢هـ، بها تصحيحات للمسيو رودلف الأمريكانى وملاحظات باللاتينية.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الحسينية بالقاهرة، ١٣٢٤هـ.

***

فهرس عام/ مطبوع

سيكولوجية الضحك.

- أحمد عطية الله.

- طبع الحلبى، ١٩٤٧م، ص ٣٧٢.

***

فهرس عام/ مطبوع

الضحك - بحث فى دلالة الضحك.

- هنرى برجسون، وترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم.

- القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٣٦.

***

فهرس عام/ مطبوع

النكتة المصرية.

- عبد العزيز سيد الأهل.

- نسخة فى مجلد، مطبعة الكشاف، بيروت، ١٩٤٨م، ص ٨٨.

- نسخة كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

الفكاهات العصرية.

- مجلة روائية أدبية تاريخية.

- عبد الله غزالة أفندى.

***

فهرس عام/ مطبوع/ أدب تيمور

طيف الخيال.

- شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دانيال، ٧١٠هـ.

- وهو مختصر يمثل فيه المؤلف خيال الظل فى فنون الهزل والجد ترويحاً للنفوس.

- ثلاثة أجزاء طبع أولا نجن، ١٩١٠م، ومعه مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للدكتور جورج يعقوب.

***

فهرس عام/ جزازات

ابتسم واضحك.

- وليم سرجيوس.

- القاهرة، المطبعة التجارية الحديثة، ص ٦٢ / ١٩٦٤م.

***

فهرس عام/ جزازات

دولة الظرفاء.

- محمود السعدنى.

- القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر، ١٩٥٨م، ص ١٣٧، كتب للجميع.

***

فهرس عام/ جزازات

دعابات الأستاذ قفيلم.

- لم يعلم مؤلفه.

- الجزء الأول ص ٤٨ (مجموعة من الشعر الهزلى فى نقد بعض الممثلين والممثلات والراقصات والمغنيات).

***

فهرس عام/ جزازات

الرسالة الهزلية.

- أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن زيدون المخزومى الأندلسى القرطبى (٣٩٤ - ٤٦٣هـ).

- القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٤م، من ص ١ - ٩

- نص الرسالة ضمن كتاب سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون.

***

فهرس عام/ جزازات

روضة أهل الفكاهة.

- أحمد الشبراوى.

- القاهرة، المطبعة الشرفية، ١٣١٧هـ، ص ٥٦.

- القاهرة، المطبعة العمومية، ١٨٩٥م، ص ٥٢.

***

فهرس عام/ جزازات

ساعة لقلبك.

- السيد عقل.

- الأسكندرية، دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر، ص ٤٧ / إيداع ١٩٦٨م

***

فهرس عام/ جزازات

سلسلة فكاهة وعبرة.

- انظر: نوادر فصيح.

***

فهرس عام/ جزازات

سمير الليالى.

- محمد أمين الصوفى السكرى.

- القاهرة، المكتبة الأهلية، ١٣١٦هـ، جزآن فى مجلدين.

- طبعة ثانية عشرة أجزاء فى مجلدين.

***

فهرس عام/ جزازات

السمير المخلص.

- عبد العزيز الشريف.

- القاهرة، مطبعة السعادة، ١٣٥٠هـ، جزآن فى مجلدين.

***

فهرس عام/ جزازات

الضحك.

- هنرى برجسون، وتعريب سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم.

- مطبعة الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٧م.

- نسخة دمشق، دار اليقظة، ١٩٦٤م، ص ١٧٣ .

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات.

- مصطفى أغا وسامى سلام.

- القاهرة، ١٩٥٥م، ص ١١٠ .

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات إبليس.

- صلاح ذهنى.

- مطبعة التوكل، القاهرة، ١٩٤١م.

***

فهرس عام/ جزازات

ضحكات عابسة.

- محمد عفيفى.

- القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦١م، ص ١٦٠ .

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف التسلية.

- شوقى محمد يوسف.

- القاهرة، مطبعة الاعتماد، ١٩٤٧م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف العرب.

- أحمد أحمد رضوان.

- دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥م، ص ١٤٣ .

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف عن القضاة.

- جمع: سليمان محمد ثابت.

- مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٢م، ص ١٨٤ .

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف الغرب.

- محمود سليمان، ١٩٣٧م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف الأمس غرائب اليوم، أو صورة من حياة النيل.

- يوسف موسى خنشت.

- مطبعة القديس بولس، ١٩٣٦م.

***

فهرس عام/ جزازات

طرائف من عالم الحيوان.

- ترجمة: عبد الحافظ حلمى محمد، ومراجعة: أحمد حماد الحسينى.

- دار الفكر العربى (الألف كتاب)، ص ٢٤٠ .

***

فهرس عام/ جزازات

الطرف والبدع.

- عيسى صبرى.

- القاهرة، ١٩٢٣م، ص ٩٦.

- الكتاب الحادى عشر ضمن مجموعة.

***

فهرس عام/ جزازات

عش مرحاً تعمر طويلا.

- جيلورد هوزر، وترجمة: محمد فتحى.

- القاهرة، الخانجى، ص ٦٠٤، ١٩٥٣م.

***

فهرس عام/ جزازات

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- أحمد بن محمد بن عبد الله بن إبراهيم الشيخ شهاب الدين أبو محمد شمس الدين الدمشقى المعروف بابن عربشاه (٧٩١م - ٨٥٤هـ).

- نسخة القاهرة، المطبعة العامرة الشرفية، ١٣٠٣هـ، بهامشها كتاب كليلة ودمنة.

- نسخة بها ملاحظات ومقدمة باللاتينية لغبور. ع. ولهلم فريتاج.

- نسخة القاهرة، دار الطباعة، ١٢٧٦هـ، ص ٣٧٦.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٧٦هـ.

- نسخة القاهرة، طبع بولاق، ١٢٩٠هـ.

***

ت/ أدب/ خ

اللؤلؤ النقىّ الأصيل فى تسلية الكئيب والعليل.

- لمحمد حماد الديرونى (أو الدويرونى) فى المحاضرات.

***

ت/ أدب/ طبع مصر ١٢٩٦هـ

اللطائف والطرائف للثعالبى ٤٢٩هـ.

- وضم إليه الشيخ أحمد بن عبد الرازق المقدسى كتاب اليواقيت وجعلهما كتاباً واحداً.

***

ت/ أدب/ خ

قطف الأزهار فى مسامرات الأخبار.

- للشيخ حسين محمد الدبراوى، تلميذ العلامة نجا الإبيارى، من أدباء أوائل القرن ١٤، وينقل من مؤلفات أستاذه المذكور، وقد أتمه ١٣٠٥هـ.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٩٠هـ

فاكهة الخلفاء.

- لابن عربشاه، ٨٥٤هـ.

- نسخة أخرى طبع المحاصل، ١٨٦٩م، برقم ٧٤٧.

- نسخة أخرى، مخطوط قديم، مضبوطة بالشكل فى مواضع، برقم ٧٦٤.

***

ت/ أدب/ خ

غذاء الأرواح بالمحادثة والمزاح.

- لمرعى الحنبلى المقدسى.

- وهو كتاب أدبى به نوادر فى المزاح، وتعرض فيه لأحكامه، وما هو مستحب أو مستقبح.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٨هـ

شرح رسالة الوزير ابن زيدون (٤٦٣هـ) الهزلية، المسمى سرح العيون لابن نباته المصرى، ٧٦٨هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة، ١٠٨٠هـ، برقم ٧٠٦.

***

ت/ أدب/ طبع طرابلس ١٣١٧هـ

سمير الليالى.

- محمد أمين صوفى السكرى (القرن ١٤).

***

ت/ أدب/ طبع العمومية ١٨٩٥م

روضة أهل الفكاهة.

- لأحمد الشبراوى (القرن ١٤).

***

ت/ أدب/ خ ١٣٠٦هـ

رسالة ابن زيدون الهزلية وعليها تعليقات.

- لخصها الشيخ محمود العالم، ١٣١١هـ، وهى بخطه.

***

ت/ أدب/ خ ١١١٢هـ

الجمانات.

- وهى شبه مقامات وبها مجونيات.

- للشيخ محيى الدين السلطى الدمشقى (القرن ١١).

***

ت/ أدب/ تصوير شمسى من خزانة باريس ١٣٤٦هـ

ترويح الأرواح ومفتاح السرور والأفراح.

- لجراب الدولة أحمد بن محمد بن علوية النديم، المتوفى ٣٢٠هـ.

- جعله عشرة فصول، والموجود الجزء الأول به الفصل الأول وبعض الثانى.

***

ت/ أدب/ طبع السعادة ١٣٢٦هـ

تحفة المجالس.

- للسيوطى، ٩١١هـ.

***

ت/ أدب/ طبع الشرفية ١٣٠٧هـ

تحفة أهل الفكاهة.

- لمحمد سعيد (القرن ١٤).

- وبهامشه أطباق الذهب لعبد المؤمن الأصفهانى.

***

ت/ أدب/ طبع العجم ١٢٩١هـ

أنيس الخاطر وجليس المسافر، المسمى كشكول البحرانى.

- للشيخ يوسف البحرانى من الإمامية.

***

ت/ أدب/ خ ١٣١٨هـ

أمنية الألمعى ومنية المدعى.

- للقاضى الرشيد بن الزبير، ٥٦٣هـ.

- وهى المقامة الحصيبة رمى بها غرض الفكاهة من فنون شتى.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٨١٠.

- نسخة أخرى طبع إيلياء عليها تعليقات للأستاذ طاهر الجزائرى، برقم ٨٧٩.

***

ت/ أدب/ خ

الأغلال والسلاسل فى مجنون اسمه عاقل.

- للشيخ حسن قويدر، ١٢٦٢هـ.

- نسخة أخرى برقم ٣٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٤١٩/خ.

- نسخة أخرى برقم ٦١٨ بخط المؤلف.

***

ت/ أدب/ خ ١٠٣٦هـ

اختراع الخراع.

- وهو فى النوع المسمى الآن بالمفارقات.

- للعلامة الصفدى، ٧٦٤هـ.

- نسخة بها خرمان.

***

ت/ أدب/ طبع بولاق ١٢٧٤هـ

هز القحوف بشرح قصيدة أبى شادوف.

- للشيخ يوسف الشربينى.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٣٠٨هـ، برقم ١٥٨.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٧٨٣.

***

ت/ أدب/ خ

المستطرف

- الموجود الجزء الأخير من الباب ٨٥ إلى آخر الكتاب، به خرمان.

- نسخة أخرى برقم ٧٧٣ مخطوطة.

- نسخة أخرى عليها تعليقات وتصحيحات بخط الشيخ نصر الدين الهوريني، طبع الكستلية، ١٢٧٩هـ، برقم ٧٧٤.

- نسخة أخرى طبع بولاق، ١٢٩٢هـ، برقم ٨٤.

- نسخة أخرى مخطوطة بأولها فهرس رقم ٣٣٨.

***

ت/ أدب/ خ ١٠١٠هـ

مجموع العلامة السفيري (٩٥٦هـ)، من تلاميذ السيوطي، وهو مرتب على حروف المعجم.

***

ت/ أدب/ خ جامعة.

مجموع السيد عبد الرحمن العمادي، ١٠٥١هـ.

- نسخة أخرى بها خطوط جماعة من أسرته، مخطوطة برقم ٣٤٨.

***

ت/ أدب/ خ قديم

التطفيل.

- للعلامة الخطيب البغدادي ٤٦٣هـ.

- نسخة أخرى طبع دمشق، ١٣٤٦هـ.

***

ت/ أدب/ طبع دمشق ١٣٤٧هـ

أخبار الظراف والمتماجنين.

- لابن الجوزي.

***

ت/ أدب/ خ في ١٣٤٣هـ

أخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزي.

- جعله على ٢٤ باباً.

***

ت/ أدب/ خ

الثقلاء

- للسيد أحمد القوصي، وهو مسودة.

***

ت/ أدب/ خ

القول النبيل بذكر التطفيل.

- للعلامة أحمد بن العماد الأقفهسي، ٨٠٨هـ.

***

ت/ أدب/ طبع هيدلبرج ١٩٠٢هـ

حكاية أبي القاسم البغدادي.

(وكان موجوداً سنة ٣٠٦هـ).

- لمحمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي.

- وهي أحاديث مضحكة يظهر أنه وضعها عليه، وفيها كثير من مجتمعات بغداد في المضحكات والهزليات.

***

ت/ مجاميع

مجموعة بها ٧ رسائل بعضها خط والآخر طبع.

- الوديك في فضل الديك.

- ديوان ابن عروس.

- حمل زجل لمحمد عثمان بك جلال في الشعر والشعراء.

***

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ٦ كتب وهي:

- مناظرة الورد والنرجس.

- رسالة في السيف والقلم لجلال الدين الدواني.

- زبدة الجنان في المفاخرة بين القنديل والشمعدان للشيخ عبد الباقي بن عبد المجيد اليماني.

***

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة، جميع ما فيها للإمام السيوطي، تحتوي على عشر رسائل.

- الفتاش على القشاش، وهى مقامة فى رجل يروى الموضوع.

***

المخطوطات

فنون العجائب.

- لأبى سعيد محمد بن على بن عمرو بن مهدى النقاش الحنبلى، ٤١٤هـ.

- نسخة ١٣٥٥هـ، فى ١٦٣ ورقة.

- نسخة أخرى فى القرن ١٤، فى ٢٩٦ ورقة.

***

مخطوطات/ كتبخانة

مجموعة.

- عمدة الحرفاء وقدوة الظرفاء.

- لابن مكانس، ٨٦٤هـ.

- رسالة تشتمل محاورة بين أربعة وخمسين نفراً كل منهم يخالف الآخر فى حرفته، شرط كل واحد منهم ألا يكلم رفيقه إلا بعبارة تناسب حرفته.

***

كتبخانة

فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء.

- شهاب الدين أبو محمد أحمد بن محمد المعروف بابن عربشاه ٧٩١ - ٨٥٤هـ.

- وهو على أسلوب كليلة ودمنة، كتبه ٨٥٢هـ.

- نسخة طبع بولاق.

- نسخة طبع شرف بهامشها كليلة ودمنة.

- نسخة أخرى طبع شرف.

***

كتبخانة

حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح.

- أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى الشروانى، من علماء القرن ١٣.

- نسخة فى مجلد، طبع حروف بمطبعة بولاق، ١٢٨٢هـ.

- ست نسخ أخرى خصوصية.

***

كتبخانة

إخبار الأذكياء بأخبار الأولياء.

- وهو كتاب تكلم فيه مؤلفه على درجات الأولياء من إبدال ونجباء وأقطاب وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد، كتبت ١١٧٥هـ.

***

كتبخانة/ فنون متنوعة

حادى الأرواح إلى بلاد الأفراح.

- أبو عبد الله محيى بن أبى بكر الشهير بابن قيم الجوزية ٧٥١هـ.

- نسخة فى مجلد.

- نسخة أخرى فى مجلد.

***

أزهر/ جـ ٥

تسلية الخواطر فى منتخبات الملح والنوادر.

- جمع شاكر البتلونى.

- رتبها على ثلاثة أجزاء وضمنها كثيراً من الملح والنوادر والفكاهات والأجوبة المسكتة والنكت المضحكة وأخبار السكارى والمجانين والكرماء والبخلاء والحكم والمواعظ والآداب.

- نسخة فى مجلد، طبع بيروت، ١٨٨٢م، فى ١٩٢ ص.

- نسخة كالسابقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة المسامرة وعقود المحاضرة وسحر المذاكرة.

- للبخارى (مصطفى بن سلامة البخارى)، القرن ١٣هـ.

- ضمنها منادمة بعض الملوك والأدباء وطرائف المحاورات وظرائف المحاضرات وبدائع المفاكهات، فرغ منها ١٢٦٥هـ.

- نسخة فى مجلد، مخطوطة فى ١١٠ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة المُجالس ونزهة المجالس.

- السيوطى، ٩١١هـ.

- تشتمل على ذكر فضل العقل والعلم والأنبياء والخلفاء والقضاة والكرام، وذكر الشعراء والمتطفلين والمتلصصين، وأخبار النساء والعشاق.

- رتبها على خمسة عشر باباً.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٢٦هـ.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة العروس ونزهة النفوس.

- للتيجانى (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى)، القرن ٨هـ.

- رتبه على خمسة وعشرين باباً، ويتضمن كثيراً من أخبار النساء وأوصافهن ومستظرف نوادرهن وأشعارهن.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٠١هـ، فى ٢٠٤ص.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة.

- للمصرى (محمد سعد بن محمد سعد الشهير بالمصرى)، أوائل القرن ١٤هـ.

- رتبها على مقدمة وأربع وعشرين باباً فى الأدب والعقل، وفى أدب النديم ومدح ساقى الكؤس، وغير ذلك مما يتعلق بمجالس الشراب والغناء والحكايات والنوادر.

- فرغ منها ١٢٩٥هـ.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، ١٣٠٧هـ، فى ١٤٨ ص.

- ثلاث نسخ كالسابقة.

***

أزهر/ جـ ٥

تحفة الإخوان بالنوادر الحسان.

- جمع الخواجة بشازى.

- قال فى أولها: لما رأيت النفوس إلى المداعبات متشوقة وإلى المسامرات بتذاكر النوادر تائقة جمعت من نفائسها ألفاً وواحدة لتكون لمنادمة الخلان وتسلية الزعلان مساعدة، وجعلتها من العقود عشرة، كل عقد مائة نادرة.

- العقد الأول من نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع فى ٤٠ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

برد الأكباد فى الأعداد.

- للثعالبى (أبو منصور عين الملك بن محمد المعروف بالثعالبى النيسابورى)، ٤٢٩هـ.

- ضمنه كثيراً من الطرف والنوادر واللطائف والنكات والملح والظرائف والحكم والمواعظ.

- مرتب على خمسة أبواب:

الأول: فى عدد الاثنين.

والثانى: فى عدد الثلاثة.

والثالث: فى عدد الأربعة.

والرابع: فى عدد الخمسة.

والخامس: فى الأعداد من ستة إلى العشرة.

- واحتفظ لنفسه أن يذكر من النوادر والحكم وغيرها ما يطابق هذه الأعداد.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع الجوائب بالآستانة ١٣٠١هـ، من ص ١٠١ - ١٤١.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة فى مجلد، بقلم معتاد، من ورقة ١ - ٣٠.

***

أزهر/ جـ ٥

إيوان الغرائب وديوان العجائب.

- مجموع قصائد ومخمسات وأمثال وألغاز ونوادر وحكايات.

- لم يعلم جامعه.

- نسخة فى مجلد بقلم فارسى، فى ٨٩ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

إتحاف النبلاء بأخبار الثقلاء.

- للسيوطى.

- ضمنه وصف الثقلاء وما ورد فيهم.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، من ورقة ٢٨ ـ ٣٥.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة فى مجلد، ١٠٠٤هـ، من ورقة ٣٥٢ ـ ٣٥٨.

***

أزهر/ جـ ٥

أخبار الظراف والمتماجنين.

- لابن الجوزى.

- طبع دمشق، ١٣٤٧هـ، فى ١٠٥ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

أخبار الحمقى والمغفلين.

- لابن الجوزى، ٥٩٧هـ.

- نسخة طبع دمشق فى مجلد، ١٣٤٥هـ.

***

أزهر/ جـ ٥

أدب الندماء ولطائف الظرفاء.

- كشاجم (محمود بن محمد بن الحسين الرملى المعروف بكشاجم)، ت ٣٥٠هـ.

- ضمنه كثيراً من أمثال الحكماء ومنثور البلغاء ومنظوم الشعراء وأخبار الظرفاء.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، طبع الأسكندرية، من ص ١ ـ ٦١.

***

أزهر/ جـ ٥

الأذكياء لابن الجوزى.

- تسع نسخ مختلفة الطبعات.

***

أزهر/ جـ ٥

البخلاء للجاحظ.

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ت ٢٥٥هـ.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ١١٦ ورقة.

***

أزهر/ جـ ٥

ترويح النفوس ومضحك العبوس.

- للآلاتى (الشيخ حسن الآلاتى) من مطربى القرن ١٤هـ.

- ضمنه جملة وافية من الأدوار الغنائية والأغانى المصرية.

- الجزآن الثانى والثالث من نسخة فى مجلدين طبع مطبعة جريدة المحروسة بالقاهرة، والثانى ١٨٨٩، والثالث ١٨٩١.

***

أزهر/ جـ ٥

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم.

- الخطيب البغدادى (أبو بكر أحمد بن على بن ثابت بن أحمد بن مهدى البغدادى)، ت ٤٦٣هـ.

- نسخة فى مجلد، طبع الشام، ١٣٤٦هـ، فى ١٠٨ ص.

***

أزهر/ جـ ٥

ثمرات الأوراق فى المحاضرات.

- لابن حجة الحموى (تقى الدين أبى بكر بن على بن محمد)، ت ٨٣٧هـ.

- ضمنها زبدة مما يحتاج إليه فى المجالس والمحافل والحكايات والنوادر.

- نسخة ضمن مجموعة فى مجلد، بقلم معتاد، من ورقة ١ ـ ١٦٥.

- ثمان نسخ أخرى.

***

Mohamed Abdel Wahed continues his study of the oral heritage of Al Hawsa people. This time he discusses some tales from Al Hawsa influenced by *The Arabian Nights*, like *Dudu*, *The Thief and the Magical Door*, *The Boy who Refused to Walk* and *No King but Allah*.

Ra'fat AL Duwairi translates *A Tale Looking for an Audience;* an Indian folk tale translated into English by A.K. Ramanojan, and from English by Ra'fat.

Marwa Al Esawi reviews Mona Kamel AL Esawi's M.A. Thesis "Aesthetic Charateristics in Folk Plastic Construction", a field study in some villages of AL Munufia.

Hassan Surour interviews the founder of Ezpat Tunnis school of crockery, the Swiss artist Evelin Borei, the first graduate from the school and the Egyptian artist Rawia Abdel Qader.

Mameduh Abdel Alim reviews Samih Abdel Ghaffar Sha'lan's thesis for a Ph.D. "Traditions Connected with Bread as a Sign of Cultural Spots".

This issue ends with the tenth part of Prof. Ibrahim Ahmed Sa'lan's *A Bibliography of Folk Heritage:* Folklore Book Lists in Dar Al Kutob and Al Azhar up to 1968.

In concluding, *Al Funun Al Sha'bia* repeats its invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with studues and folk texts, provided that they are well documented.



Said Khamis's study "Al Muwashaha and Al Zagal: From Al Andalus to Egypt" discusses the different social and political circumistances which inaugurated those two arts in Al Andalus and then Egypt and other Arab countries. Khamis explains in detail the origin of the Arabic language in Egypt before the taking over of Islam, and its conflict with coptic language after Islam. However, the Arabic language prevailed and consequently the arts of Al Muwashaha and Al Zagal.

Shawqi Ali Heikal's "Ramadan in the Arabic Language" traces the origins of the word "Ramadan" in our language. It is mainly a linguistic study which aims at defining the word semantically, grammatically, pragmatically, etc.

Dr. Shawqi Abdel Qawi's "Celebrations of Ramadan from Al Walis' Period to the End of Al Mammelukes'" is a descriptive study of Ramadan's celebrations as represented in the writings of those periods. They were often formal celebrations because writers were interested in rulers rather than the public.

Dr. Khairi Duma translates Velmus Vouget's essay "Towards a Theory of Genres in Folklore". It discusses previous theories and how they can be developed. As a conclusion, it provids a general strategy divided into certain levels. According to Vouget those levels should be taken into consideration when studying folklore. They are the beginning towards forming a theory of genres.

Ali Afifi translates Alan Dundas's essay "Decrease Supposition in Folklore Theory". Dundas analyzes this supposition, and elaborates on the hypothesis which suggests that the golden age of folklore was in the far past. The best example is the belief that folklore is transmitted descendently; consequently it decays as time passes. Dundas refutes this and other similar theories arguing that folklore is eternal; there has always been folklore and it will.

Abdel Aziz Ref'at's "Change in Musical Folk Story" is a formal study. Ref'at refutes the theory of the stagnant form of musical story by analyzing just two texts. He argues that its form is susciptible to change because it is always narrated by different Rawis.

Mohamed Hassan Abdel Hafez provides a text of Al Taghriba or the journey of Bani Helal to the west. He gathered it from Al Nekheila, Abu Tig, Asuit. A glossary of ambiguous expressions is supplied.

Ahmed Mohamed Hassan's study is about horseshoe making with illustrations.

This Issue

The lack of a well classified study of our folk heritage has its negative impact on multi levels. As a contribution in the field *Al Funun Al Sha'bia* continues its role in developing a recognition of the great importance of folklore and its prospective role in our society.

Farouq Khorshid begins this issue with a review of Yussef Al Sharouni's *With Heritage.* The book tracks the recurrent stories in our folklore trying to find a link or connection bentween them or to relate them to one (or certain) source(s). It also points out the difference between folk tales and other tales written by professional writers, and why both genres are usually intersected. Illustrations are taken from *Kalila and Demna, The Arabian Nights* and the Sirats to denote the difference between folklore as an expressive art and literature as an impressive one.

Dr. Al Said Ahmed Hamed's "The Magical Formula" studies talismans, amulets and other magical formulas. Its main reference is the material gathered by the Egyptian archaeologist, Ahmed Fakhri in Luxor, 1934 which combines fifty texts. Other sources of the study are amulets and letters sent to saints and holy men which extend from the far past to the present. The article is mainly a linguistic study aiming at explaining the connotations of amulets and posing them as a means of a certain kind of communication.

Ali Fahmi's essay is a sociocultural study of the Egyptian Mulid, differentiating between it and the Mulids of other Arabic and Islamic countries. He argues that Egypt had known similar celebrations and ceremonies before the introduction of Islam in it. Those early celebrations are beyond the distinctive and unique flavour of the Egyptian Mulids of today. Fahmi, then, proceeds to discuss the various themes of the Mulids and how writers can employ them in their creative works.

**A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 54-55, January - June, 1997.**

● **الاسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

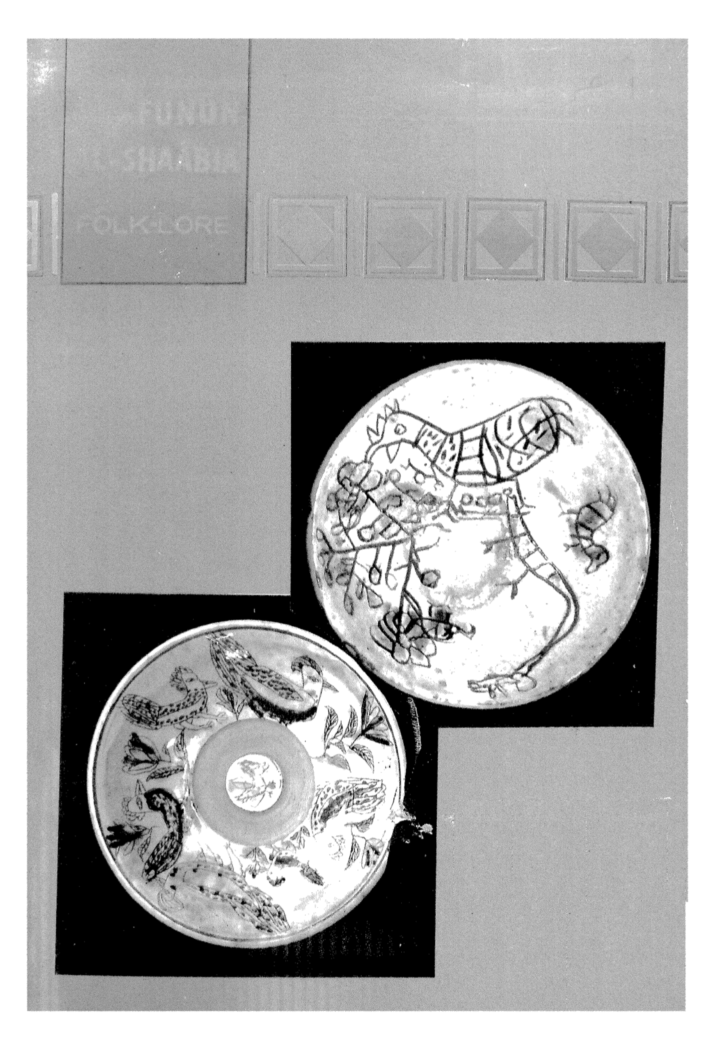
● **المراسلات :**

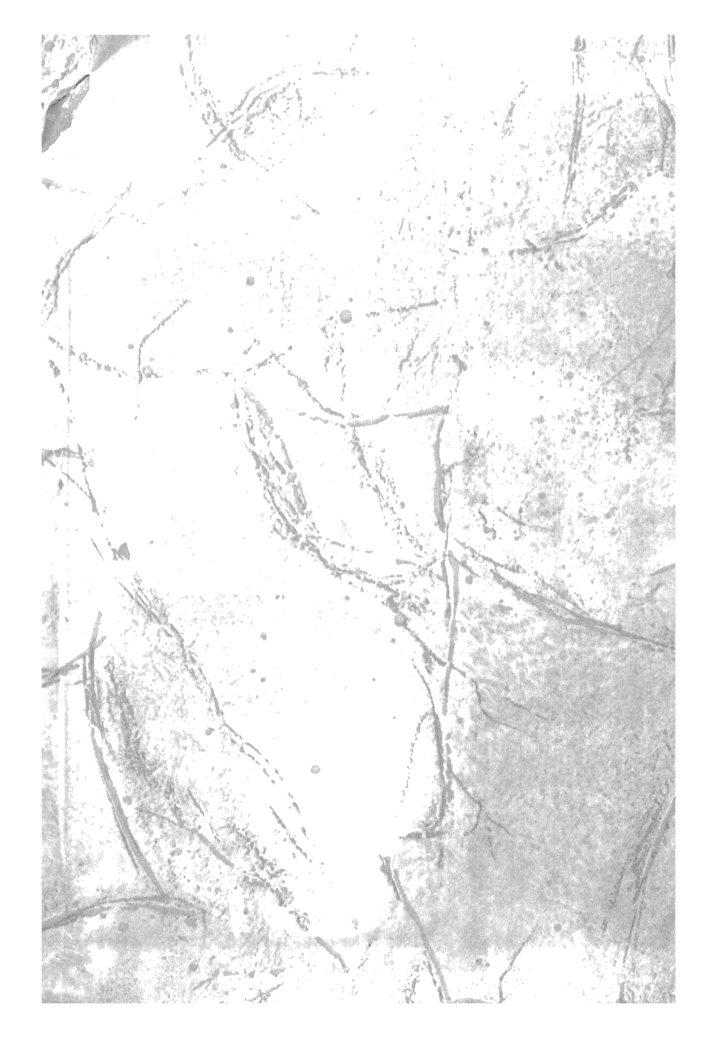
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيس النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

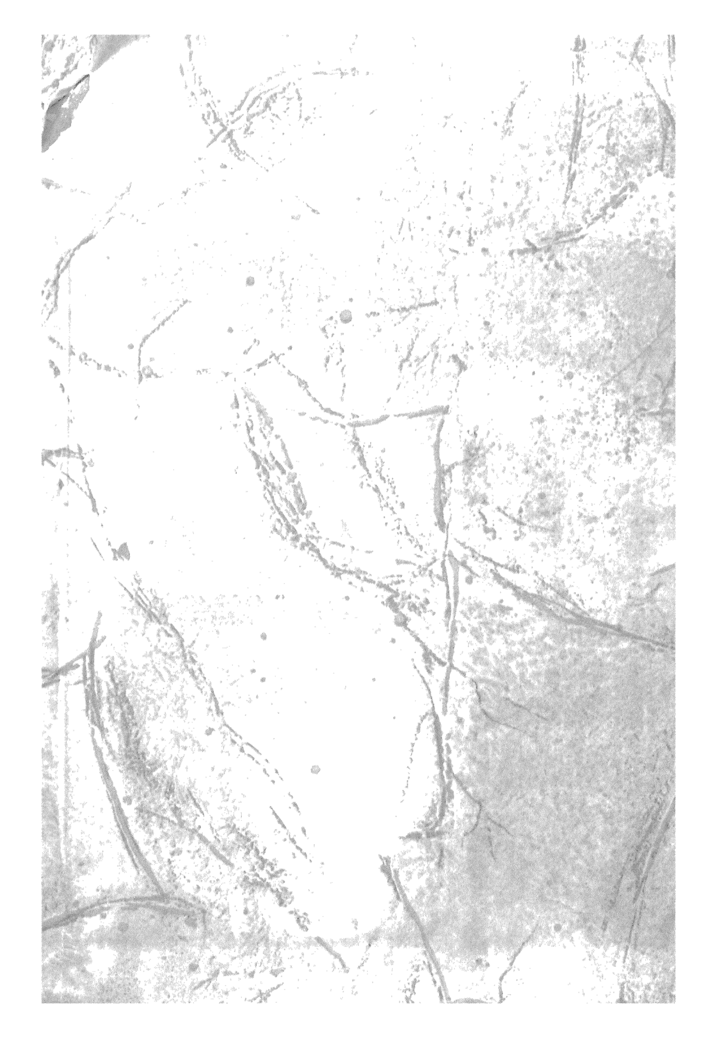
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.


FUNUN
FOLK-LORE






Bibliotheca Alexandrina
0531732